شـارل هـاروش

# فكرة الحب في مجنون « إلسا » وأعمال أراغون

ترجمة
« وليّ الدين السَّعيدي »

دار النمير - دمشق
ص.ب ٥١٧٥

١١٥٠ ـ ٧ / ١٩٨٨

التنضيد الضوئي والطباعة
دار الكاتب العربي للخدمات الطباعية
دمشق ـ شارع خالد بن الوليد ☎ ٢٣٨٨٦٧ ـ ٢١٩٧٣٨

عنوان الكتاب بالفرنسية :

CHARLES HAROCHE

# L'idée de l'amour

## *dans "Le Fou d'Elsa" et l'œuvre d'Aragon*

*nrf*

GALLIMARD

# مقدمة

تعود قصيدة آراغون الكبرى «مجنون إلسا»(*) الى المرحلة التي سبقت سقوط غرناطة، مابين ١٤٩٠ ـ ١٤٩٥، مما يتوافق مع اكتشاف كريستوف كولومبس للقارة الأمريكية. وهي تمثل كملحمة عصرية تأملاً تاريخياً في مصير آخر ملوك غرناطة الأندلس، معقل المسلمين الأخير الذي استولى عليه المسيحيون.

ويتقمص مؤلف «مجنون إلسا» في حرصه على تراث عظيم، شخصية شاعر جوّال، تروبادور عربي من غرناطة، إنساناً خيالياً يحمل اسماً عربياً من عصر صدر الاسلام، قيس بن عامر النجديّ، ذلك «المجنون» المفتون الذي سلبت لبّه امرأة تسمى إلزا، لن تظهر على وجه الأرض قبل قرون عديدة. وذلك المجنون العربيّ الذي ينشد مآسي غرناطة، هو في الوقت نفسه صاحب رؤى بصير بالمستقبل، ورؤاه للعالم، كما تتمثل في نبوءته عن تلك السنين (١٤٩٠ ـ ١٤٩٥)، تقلب نظام الأشياء: فسقوط العرب في غرناطة يتحول عنده الى أمل، إلى سيطرة الانسان على المستقبل.

وفي ازدواجية شعرية يرتبط فيها الفن بمبدعه، يتجسد آراغون في قيس

---

(*) نشرت عام ١٩٦٣، عن دار غاليمار .N.R.F باريس، في ٤٥٠ صفحة. ونشرت النسخة العربية عن دار الكلمة، بيروت، ١٩٨١، ترجمة د. سامي الجندي.

النجـدي. يسافر في شخصه عبر الزمن، بحيث تصبح إلزا المستقبل ليست سوى زوجة الشاعر نفسها، إلزا تريوليه، الكاتبة الروائية التي غدت أعمالها بدءاً من «الأشبـاح المسلحـة»، و «الحصـان الأصهب»، و «مـوعـد الغرباء»، و «لونابارك»، و «الروح»، و «الأبد العظيم». . ترتدي ثوب التأمل التاريخي، والتفكير بالعالم المعاصر ومستقبل البشرية.

ونجد صدى ذلك التكامل الأدبي بين الكاتبين، يبعث اتحادهما الزوجي الحياة في الأدب المعاصر، في العديد من مؤلفات آراغون. وتكفينا الاشارة الى بعض تلك المؤلفات لنتبين كيف يشكل حضور ذلك الحب، في نشيد يتعاظم من الشبـاب الى الشيخـوخـة، جوهر العديد من وجوه التحولات في الشعر الفرنسي المعاصر. ذلك الحبّ الذي يغنيه بكل حريّة وجلاء في جميع أشكاله، والتمجيد للمرأة الحقيقية المسّماة باسمها، هو مانراه جميعاً في «نشيد إلى إلزا» و «عيون إلزا» و «العيون والذاكرة»، و «رواية لم تتم»، و «إلزا»، و «الشعراء»، و «ليست منّي باريس إلاّ بإلزا» و «مجنون إلزا»، وفي «رحلة إلى هولندا».

هكذا ندخل، نحن قرّاء ألف رواية ورواية، سواء كنا نجيد القراءة أم قراء عاديين، مع «مجنون إلسا»، تيار حركة العشق، الأغنية، في نوع من عنف الكلمة الذي لايخبو، رضوخ الكائنات لتحولات الفصول، نظرة نتطلع بها إلى المستحيل، إلى مانتأكد منه بعمق أنه مستقبل الانسان. وغاية هذه القصيدة أن توضح سر الحب، وتعود إلى ينابيعه النقية. كما تهدف بقوة الحب، إلى أن تشيد صرحه القلق، حيث يمضي الزمن الحّي لسائر الأحياء والأموات. أليس هذا تطاولاً قسرّياً؟ وهل يمكننا أن نتجنب ذلك. . إن تاريخ ماضينا البعيد ينيخ بظله على وجودنا المعاصر، ويستعيد فيه تحولاته النهائية حتى بلوغ مصيره المحتمل.

نحن في غرناطة المسلمة تلك، مع آخر ملك عربيّ في اسبانيا، أبي عبد الله، مايكنى به محمـد الحادي عشر آخر أمراء بني نصر، بين عام ١٤٨٣ و

١٤٩٢ من التاريخ الميلادي، أو ٨٨٨ ـ ٨٩٧ في التاريخ الهجري. محمد بن أبي الحسن بن عبد الله، الواقف «بين ماضي الأندلس ومستقبلها المسيحي، بين شعبه الذي يتهدده القتل والمنفى، وأندلس المستقبل».

ومن خلال أبي عبد الله، هذا الـ «هاملت» وهو على شفا أن يفقد مملكته، نعبر إلى عصرنا نحن، عصر إلزا، في سلسلة من الرموز، وفي تأمّل شعريّ حول زمن الرجل والمرأة متّحديْن، وكيان الزوجين في الزمان والمكان.

بعد أن تأخذ عناصر الموضوع مكانها على هذا الشكل، كأنها ملائكة ذات أجنحة متعانقة، تتشابك عبر الرواية ـ القصيدة: أبو عبد الله، غرناطة، الشاعر العربيّ النجديّ، ذاك المجنون الذي يقصّ حكاياه عند زوايا الشوارع، فينقلها آراغون ويحلّ بين شخوص حواراتها، في مسرح خارجي وداخلي له منطقه وقانونه.

وليس الهدف من هذه الدراسة سوى الكشف عمّا يرتبط بهذه الملحمة وبذلك الذي ينقلها إلينا بيراعه الحاذق.

لقد شوّه التاريخ والأدب الاسبانيان صورة أبي عبد الله عبر قصائد التحرير الاسبانيّ، فعاد آراغون ليرسم صورته الحقيقية، ملك من عصور كبوة الاسلام، وجه حاكم ناء تحت عبء قدره الثقيل، بين وشوشات النساء، وبهاء قصر الحمراء، وإمارة كتب عليها الضياع والفناء. وقد تجنب آراغون، في عودته الى الحياة الخاصّة لذلك الملك المهدّد، السقوط في حمأة الفرضيات التاريخية الزائفة.

بذلك استكشفت مغامرة أبي عبد الله من داخلها: إذ انحاز آراغون تلقائياً إلى صف المهزومين وليس الى جهة أسطورة الغالبين. لاحاجة بنا إلى خداع التاريخ، ولا تبني شهادة مؤرخي التحرير الكاثوليك وحدها. هكذا يضطرنا آراغون إلى الرجوع نحو الينابيع، الى الشك في صحة الروايات التي

تطعن بأبي عبد الله وتصوّره ملكاً صغيراً دمية حقيراً، جباناً خائناً وقاتلاً يحمل لقبه الزغيبي المشؤوم.

كان على آراغون أن يعيد ترتيب تلك الاتهامات التي يوجّهها التاريخ الاسباني، ليبني من جديد، لبنة لبنة، الظروف التي تحكّمت، في مواقف معينة متناقضة لآخر ملوك بني نصر. فحتّى موريس بارس، في كتابه «عن الدم والشهوة والموت» قد أخطأ في تاريخ أبي عبد الله.

يقول آراغون: «هكذا كان مؤلف «عاشق الأرواح» يمثل عندي ماكان يمثله لوسيان دوساموزات عند ويلاند. فبعد أن ترجم له قصيدة هجاء في حياة وموت بيريجرينوس، راح ويلاند يتملى في صورة الرجل الموصوف حتى خامره الشك في حقيقتها، فصار يفكّر بأن الأفعال التي يلام عليها كانت تبدو في تلك الصورة القبيحة لمجرّد جهلنا بدوافعها. وبحث عن تلك الدوافع لدى قدامى المؤلفين طوال تلك الأمسية وردحاً من الليل حتى أخذته سنة من النوم، فجاءه بيريجرينوس برونيوس يزوره في نومه، وروى له قصته، فكتبها ويلاند عندما أفاق من نومه. . لكني أتعس حظاً في بحثي عن أبي عبد الله، كان يهرب أمامي مختبئاً خلف جفنة من أشجار الغار، تلك الأزهار العربية التي جلبت من ربى نجد منذ مطلع عصور الاسلام التي سبقت سقوط القسطنطينية، نحو الشمال وآسيا عبر بلاد فارس، وعبر لظى افريقيا حتى الأندلس، حيث تتقاطر مياه الثلوج. ولم يكن أبو عبد الله ملحاحاً علي كما كان أمر بيريجرينوس مع ويلاند في تصحيح معالم قصته. ففي بحثي عنه عبر غابة الاسلام، رحت تائهاً من بغداد الى الاسكندرية، في أعماق رمال الطوارق، وفي أقصى غرب الجزر الاسلامية، حيث بدا كلّ شيء يكذّب بوضوح التواريخ المدّونة. وما استطعت عبر طريقي أن أصحّح معرفتي بالطفل ـ الملك وحده، فأنا أنتسب عبر التقاليد والتعليم والأحكام المسبقة إلى العالم المسيحي: فلم يكن بإمكاني أن ألج باب عالم

الاسلام عبر الطريق المباشرة، أي الدراسة أو السفر. وحيداً كنت هنا، دليلي الحلم، كأولئك الذين نزلوا الى الجحيم، أعني أورفيوس أودانتي..».

بذلك تصبح «مجنون إلسا»، القصيدة ـ الرواية، ملحمة تاريخية أيضاً. إنها في الوقت نفسه، الأداة والمادة اللتان ينهل الدفق الشعري لحبّ إلزا من معينهما، عبر ماينشده المجنون العربيّ، ومايقوله آراغون نفسه بشكل مباشر.

وتشكل الأحداث التي تبني الاطار العام والفولكلور العربيين في الأندلس، إبّان ذلك العصر، جوهر القصيدة والرؤى التاريخية التي تشكل لحمتها. انها تعيد بناء الحكايا، والطقوس والممارسات الخاصة، أي روح اسبانيا المسلمة التي لم تكن قد حاقت بها بعد هزيمة آخر مملكة عربية. وليست تلك الأحداث الحقيقية أو الخيالية، التي تمثّل وعاء اللغة الشعرية الضروريّ، مجرّد حجّة عند آراغون لنوع من التعاطف يبديه نحو كنز «علي بابا» الدفين، في مظهر من الكرم الزائد، أو نوع من جنوح مستشرق عابث مفتون. بل هي واقعيّة، لأنّها حقيقة نفسيّة وتاريخيّة، حالما نجعلها في ميزان قسطاس، نضع الحضارة العربية في إحدى كفتيه، والحضارة الأوروبية في الكفّة الأخرى.

وكيف يمكننا عبر مواجهة هاتين الحضارتين، اللتين قد تصيران الى فناء، أن نقوّم الميراث المشترك الدقيق لأبناء عصرنا، وعصور المستقبل؟ إنها قضية أساسيّة وشاقّة تعيدنا إلى العبارات الخالدة أبداً، المعادلة الأزلية بين الخير والشّر، بين الحرب والسلام، بين المجتمع واليوثوبيا، بين الصدق والنفاق، بين الحبّ والاله، بين الماضي والمستقبل!

ولايمكن لمجّرد تعداد المواضيع التي عولجت شعرياً في «مجنون إلسا» أن يشكل طريقة مبسّطة لادراك أبعاد الشعر. إذ لايمكن أن يحيد عن كونه بحثاً مستقصياً متحمساً يحرّك معنى الوجود الانساني، مأساة الانسان ومستقبل البشرية.

لا مفرّ لنا أمام «مجنون إلسا»، ذلك الكشف المضيء الذي يتحقق من

خلاله العمل الفني، وتنتقل الينا عبره حميمية التاريخ الذي قُطِّع إرباً لوقت طويل، وانغلق على نفسه عبر التناقضات المتتالية للشعوب والأقوام التي شكلته. أجل، لم يعد هناك منفذ ممكن للهروب أمام هذه الأغنية التي يمكن، بل يجب، أن تُعدّ تنامياً في المعرفة، يُضاف إلى كنوز الثقافة الفرنسية والعالمية.

لاعذر لنا في التراخي، عندما تكشف لذعة النّار عجزنا لدى القراءة الأولى، والتي تبقى دائماً الأولى، كي نعود إليها من جديد لتتنامى بذاتها.

لم تعد هناك حاجة للقارىء، في مواجهته للمبدع، أن يُحسّ نفسه في غموض ساذج فلا يمكن أن نفصل الحبّ عن فهم الآخرين. إنها مشاركة الكائن للكائن الآخر، وبمقدار ماينتقل القول الغامض، مما يستره حجاب الشعر، من المجنون العربيّ إلى الانسانية، يتضح لنا جلياً معنى الشاعرية وسِرّها الدفين.

وليس هنالك من تقليد ساخر بين مرثية المجنون العربيّ والمجنون الفرنسيّ، بل نوع من الاتحاد المشترك فيهما مع المرأة المعشوقة، يرتكز على توكيد صاعق للحب، حيث تتم اشراقة النهار والحياة، وحقيقة الكون وثبوت الحقائق الأزلية.

وكما هو الأمر في السياق التاريخي، سوف نلحظ في نصّ آراغون وجود العديد من الكلمات العربية التي تشكل غالباً ذلك الاهتمام الذي يكاد يخنق المعنى الحرفيّ للكلمة، مما يتميّز به الأدب العربيّ. وتلك هي بخاصة حالة «المعلقات» وقصائد صدر الاسلام التي كانت على صلة فنّية بقصائد شعراء الجاهلية.

إلى ذلك يلفت آراغون انتباهنا بقوله: «إن من يلومني على الالتفات نحو الماضي قد لايدرك مايقول أو يفعل. فإذا كنتم تريدونني أن أفهم ماسوف يأتي، لا أن أخاف منه، دعوني أرجع فأقرأ الماضي، فهو الشرط الأوّل للتفاؤل الحقيقي. قد يكون أكبر قيمة من اليوثوبيا، مصدر كشف الوهم عن أعين

البشر، نوعاً من الخيال العلمّي قد نفضّله على الرواية التاريخية، كي نْحسّ أننا رجال عمل فعليّ بحقّ».

ذلك هو إيضاحه لمضمون القصيدة. أما فيما يخصّ شكلها، فمقدمة آراغون لاتقل عنه في وضوحها:

«أولئك الذين ينحون عليّ باللائمة، لأنني خلطت فيها النثر بالنظم، وأشكالاً فيما بينهما من ضروب الكلام، ليست هذا ولا ذاك، مما اتفق على أنه من بديع الكلام، هل لي أن أعرّفهم بأنّ الشعر العربيّ يمثّل في أغلبه صياغة لتعليق نثريّ أو رسالة شعرية، تتخللها الأمثال والأشعار؟ وأن اللغة الفرنسية، مثلها مثل العربية، قادرة على الاستجابة المرنة للتعبير عن تلك الحالات الوسط للشعر باللغة العاميّة، ومنها النثر المحكم بمعناه المقصود في الموسيقا، والذي يتمثل بالسجع العربيّ، مما أتى به القرآن؟»

وعلينا أيضاً أن نقوّم، بمعيار صحيح، المعادلات بين شعر آراغون في «مجنـون إلسـا» والشعر العربيّ التقليديّ في «مجنون ليلى»، لقب بطل الرواية المنسوبة إلى ابن الملوّح أو إلى معدّ بن صعصعة، الذي عاش في القرن الأول الهجري. وقد افتتن قيس بالحسناء ليلى التي بادلته حباً بحبّ. لكنّ أباها رفض أن يزوّجها به، فجنّ قيس حزناً وهام على وجهه يغني أشعار حبه، حتى لُقّب بالمجنـون. وتناوب فيما بعد عدد من الكتّاب على معالجة هذا الموضوع، كما ألفت في السنـوات الأخيرة مسرحية في مصر عنوانها «مجنون ليلى» لكنّ أجمل الشعر في ذلك يبقى «المجنون وليلى» للشاعر الفارسي جامي، وقد ألفه قبل سقوط غرناطة بثمانية أعوام، وكان عمره سبعين عاماً.

وقد تكون تلك المؤثرات والاستعارات تتطلب ايضاحات أكثر دقة، إذ تبدو شائكة معقدة. ولسوف نعود الى ذلك، لأنّ قصيدة آراغون، في ينابيعها الأولى وفي بنيتهـا، تتيح لنـا الالتفات الى الماضي، كي نقيس الشوط الذي قطعناه عبر العصر الكلاسيكي، ونستشرف آفاق المستقبل الذي ينفتح حينئذ

على مفهـوم الحبّ المـوروث عن عصر الاسـلام، والذي انتقل فيما بعد الى اسبانيا، ومنها إلى أوروبا الاقطاعية. فهل كان ذلك المفهوم المتّطور للحبّ ذا علاقة بظهور شعر التروبادور الغزلي في المجتمع الاقطاعي لأوروبا الجنوبية؟ ان الانتشار الواسع لذلك الشكل الشعري، الشعبي بلا منازع، يُعد وحده معـين تأمّـل لاينضب. ليس هذا وحسب: فملحمـة آراغـون نفسها تثير ـ حقيقة ـ موضوعات أخرى وتعليقات إضافية. وقد تكفينا المقابلة بين مايؤكده المؤرخون العرب بخصوص أبي عبد الله، وما يقوله زجل التحرّير الاسبانيّ، لتتضـح جلية أمـامنـا أخـطاء التـاريخ ونـواقصـه. ولقـد قدمت أعمال كبار المستشرقـين الفـرنسيين، أمثـال ليفي بروفنســال ولـويس ماسينيون، أو الاختصاصيين في دراسة العصور الوسطى من الاسبان، نظير ميناند يز بيدال، إسهاماً كبيراً في البحث العلمي عن الحقيقة التاريخية، والتعرّف على الحضارة العربية في إسبانيا.

وآراغـون الشـاعر، هو مؤرّخ أيضاً. فبالاضافة إلى روائعه الشعرية، والروائية، يمثّل «مجنون إلسا» تكريماً لأولئك العلماء الذين أخذ الكثير عنهم، وأضاف أيضاً آراءه حول مايشك بأمره، ومايحتمل نسبية التاريخ.

فما هي طرائقه في الاستقصاء؟ وأيّ نصيب يحتل إبداع الواقع في بناء صرح عمله الشعريّ والروائي؟

إن دراسـة «مجنون إلسا» من هذه الزاوية، تتيح لنا اكتشاف عدد من وسـائـل الابداع الفني عند آراغون، والاقتراب من الوسائط التي يستخدمها ليقدم تمثيلاً مطابقاً تماماً للحالة الفكرية الروحية في غرناطة المسلمة.

عندما يمتزج التاريخ بالحبّ والشعر في اتحاد شبه عضويّ على يديه، تغـدو المسألة شيئاً آخر عنده، يختلف عن الشاعرية المعتادة، مفهوماً فلسفياً للوجود، وتتملكنا الرغبة بالرجوع إلى مفاهيم الحبّ العربيّ الأندلسيّ، بعد تلك الفرضيات الشهيرة كلها، والبحث عما استطاع علم آراغون وشاعريته دفعه

أشـواطاً إلى الأمام من ذلك التراث الثقافي، ونقله ليساهم في خلق مستقبل الانسان، دون أية إساءة إلى رمز أسطورة المجنون العربي والمجنون الفرنسي.

وقد نُحسّ تلك الأصالة، فيما أرى، اذا ماقرأنا قراءة جديدة الأساطير والموضوعات العربية الأندلسية في الأدب العالمي، وتتبعنا أثرها وتحولاتها في الأعمال التاريخية التي تتحدث عن اسبانيا المسلمة، أو في المنقولات الشعرية عن الحبّ العذري.

ضمن هذا الاطار العامّ، وبالمقارنة مع مؤلفين آخرين، فرنسيين وغير فرنسيين، لن يكون موضوع المرأة الحقيقية وحده، المرأة التي يتغزل بها الشاعر، إلـزا، في كنف حياتهما المشتركة، وفي تساميها واندماجها مع رؤى المستقبل الانساني، هو وحـده ماسوف يتكشف أمامنا معلناً أسراره، بل يضاف إليه موضوع التصعيد المزدوج في اتحاد الرجل بالمرأة، والمساواة بينهما في عصورنا الحديثة.

بهذا المعنى، فيما نرى، سوف يتيح لنـا تحليل «الماضي الذي تم بعثه شاعرياً» معاينة طريقة آراغون في الابتعاد العلمي عن الخرافة والأسطورة كي يتوصل الى ابداع ملحمة عصرية، أغنية من زماننا، تحدث كلا منا عن مكامن نفسه.

وقد رأى بعضهم في «مجنون إلسا» بأبعادها المترامية الواسعة، ونبرة المرثاة الشرقية التي طوعها آراغون لبنانه، مايقارن بملحمة دانتي «الكوميديا الالهية» و «الديوان الغربي ـ الشرقي» لغوتيه.

ومن شأن تلك المصادر جميعاً أن تجعلنا نتعرف على أبعاد شاعر فرنسي من القرن العشرين. لكن آراغون، على عكس من سبقه من المشاهير الذين اتخـذوا من مصادر الشرق القديمة مادة ومناسبة لتجديد عناصر شعرهم، لم يمض بعيداً في تقليد تلك المعـالجات الغزلية الصوفية التي نجد العديد من نماذجها لدى الأدباء.

في هذه الأسباب المختلفة مجتمعة قد نجد تبرير محاولتنا النقدية هذه.
وهي تجيء بعد «محاورات آراغون مع فرنسيس كريميو»[1] التي تحوي عشر مقابلات اذاعية خصصت لـ «مجنون إلسا» لكن طموحنا مختلف في منحاه. اذ يتركز على صعيد آخر هو ولادة القصيدة وتطورها، وجذورها الضاربة في تربة الأدب الفرنسي والعالمي.

ليست «مجنون إلسا» بالنسبة إلينا إذن، مجرّد ذريعة نكتشف عبرها الشعر العربي واستمرار تأثيره على إلهام وهوس «مجانين الحبّ» الأوروبيين. بل طموح الى المقابلة بين مايقوله آراغون. وما يخطه من أساليب فنية، والغاية المثال التي يرسمها للبشرية، وبين القوانين الداخلية التي تنبىء عن التصور المبدئي لذلك النموذج ـ المثال، عبر نوافذ عالم التمزق والأمل الذي نعيشه.

لقد أعطينا البحث عن الينابيع الشرقية في «مجنون إلسا» مكانه اللائق به، في محاولتنا النقدية هذه. وإذا ماوفقنا في الكشف عنها، فإنّ الفضل في ذلك يرجع إلى كرم الشاعر الذي تفضل ووضع بين أيدينا المراجع التي عاد اليها قبل كتابة ملحمته، وفي أثناء تأليفها. له جزيل عرفاننا.

وقد أفدنا من تلك المصادر في كتابنا هذا، وأشرنا إلى كل منها بدقة.

كما أولينا عنايتنا إلى أن تصبح تلك المصادر، قبل كل شيء، وسيلة للكشف، خطوة خطوة، عن منهج المعرفة والابداع الأدبي عند آراغون في تأليف قصيدته. ونظن بذلك أننا تجاوزنا مجرّد وصف المصادر في محاولة فهم عامّ لفن الكاتب الشاعر.

ليست «مجنون إلسا» بالنسبة إلينا إذن، سوى محور بحثنا هذا عن طرق ووسائل واقعية آراغون.

وسوف نثير الاسئلة، عبر هذا البحث ومن خلاله، حول كل الأعمال العظيمة الشعرية والروائية لكاتبنا.

---

(١) نشرت عن دار غاليمار .N.R.F باريس، ١٩٦٤.

كما تنشد محاولتنا النقدية هذه، في كونها عملاً تركيبياً استنتاجياً، الكشف عن أن فكرة الحبّ، التي هي قطب الرحى في أعمال آراغون، تمثّل في الوقت نفسه عقدة الالهام في حياته بأكملها، والخلاصة الأدبية الأكثر صلابة للدخول الى الرؤية الجمالية للروائي والشاعر.

وإذا نجح مشروعنا هذا في إيضاح السبب والكيفية اللتين تشكل «مجنون إلسا» من خلالهما، ضمن مؤلفات آراغون، إسهاماً أساسياً ذا عمق فني، حتى في مجال تطوير الفكر الماركسي نفسه، والذي يشكل جوهرها، فلن يكون هناك من غاية لنا أبعد من ذلك، إذ نكون قد لفتنا الانتباه إلى واحد من أهم أحداث تاريخ الأدب في عصرنا. وهو مايفعم نفوسنا بالرضى.

## الفصل الأول

# الشعر والمعرفة

**«إن كل شعر يمثل الكيان الذي ينقل المعرفة إلى أبعد من حدود امتلاكها».**

**(اراغون، «الشعراء»)**

نسجت «مجنون إلسا» في ستة أجزاء وخاتمة، تشكل في مجموعها قرابة مئتي مقطوعة شعرية ونثرية، يعقبها شرح هامّ للمفردات التاريخية واللغوية والفلسفية، وإيضاحات تفسّر مااستخدم فيها من العبارات العربية.

المقدمة وأغنية البداية تعرضان الظروف والأسباب التي حدّدت مصادر الكتاب وينابيعه.

الفصل الأول يدخل بنا إلى رحاب غرناطة العربية عبر مجموعة من النصوص التي تعيد بناء المعالم الخاصة بالأندلس المسلمة. وبكل ثقة، تعالج قصيدة «سوق القوافي» الحوارات الأدبية التي تبرز المستوى الثقافي لذلك المجتمع، حيث نلاحظ لدى مختلف الطبقات تذوقاً مرهفاً للشعر والآداب والأفكار وضروب الفنون جميعاً.

وصورة لأبي عبد الله ترينا مملكة غرناطة الصغيرة «ساعة يتمزق الوطن» صورة لاتتعاطف مع مامارسته الدعاية الاسبانية القشتالية عن الملك الصغير. ويلفت آراغون انتباهنا، في طرفة تعود الى سنوات ١٩٣٩ ـ ١٩٤٠ إلى أنه لن يكون «أكثر قسوة مع أبي عبد الله منه مع بول رينو».

ويشير النشيد الحزين «جاسوس قشتالة» الى الوجود المقلق للعدو الذي يحاصر المدينة. كما يلمح تعليق مقتضب الى الكبوة الوشيكة للحكم الاسلامي، والتي تبدو دلائلها على الصعيد الفكري في نوع من الابتعاد عن تعاليم الاسلام، وحبّ الشعر، شعر ابن زيدون والغزالي بشكل خاص.

كما تشير الحالة الفكرية لليهود الذين يطاردهم الاسبان، ولدى الفلّاح الانـدلسي، الى الاختـلاط العـرقي للشعب المنفتـح على التعاليم الدنيوية، وبخاصة على النظام الكوني حسب مايراه ابن سينا («تخيل السموات حسب ابن سينا»).

والشباب فيها على حاله في جميع البلدان: عنفوان ابن العشرين، القبلة على الشفاه، الانكار المراهق للاله والحب («أغنية العيارين»).

ولا نرى شيئاً متصنعاً في المقابلة بين شباب العرب والقمصان السوداء في أيامنا. كما يمثل «الدرويش» المحرّض الشعبي ذا الميول الرجعية للاسلام في اسبانيا، فهو يبكي على غرناطة التي استحقت الشقاء لأنها أغضبت الله.

في سوق القـماش، «القيصرية» نتعـرف على قيس العـامـريّ المجنون الأندلسي الذي يغني حبيبته إلسا، مثلما فعل معلمه الفارسيّ جامي في قصيدته «المجنون وليلى» لكنه برغم اتباعه خطا سيدّه الشعرية، يقدّم عملاً فيه تجديد فني:

لقد تجرأ المجنون الأندلسي على تقاليد شعرنا
وتبنى أغاني الزجل العامية التي ابتدعها الكافر ابن باجة
هو مثل الوثني الذي لايعرف الطريق الى الحجر الأسود
يتوجه بطقوسه الناشزة الى امرأة غريبة على الاسلام.

كيف نعرّف حب المجنون هذا؟ أليست زندقة أن نعبد امرأة ونتوجّه اليها بما ينبغي أن نتوجه به الى الله؟ إن الشاعر يفضح أكاذيب الايمان في هذا العالم، مما يستلب فكر الانسان من عصور عديدة، وذلك النفاق الذي يتحلى متستراً بالأفكـار والعـواطف النبيلة، ويحتمي تحت قنـاع سلطان العقـائد المفروضة («غرناطة التي تدعى الحياة»).

وفي منزل المجنون «هناك في أعالي غرناطة، وفي أعماق حيّ البيازين»، في حيّ شعبي قبالة قصر الحمراء، نرى اسم الحبيبة وقد نقش على الجدران («تلك التي يكتب اسمها بأشكال عدة»).

ويجمع أغاني المجنون هذه أحد اليافعين، ويدعى زيد، الذي تعلّق بالشاعر الزجّال، وتكشف لنا تعليقاته حول كل قصيدة معانيها الدفينة، أو مايرتبط منها خصوصاً بالحياة الشخصية لآراغون وإلزاتريوليه.

وخصص الفصل الثاني بأكمله، وعنوانه «الحياة الخيالية للوزير أبي القاسم عبد الملك»، للحديث عن قصة التحرير الاسباني كما يراها المغلوبون.

من هنا تنبع أهمية القصيدتين السياسيتين «رثاء الأندلس» والفكرة التي تفشت لدى الشعب عند مرأى الصراع على السلطة بين نخبة الخاصة، في قصيدة «ماتراه العامة».

كما يصف الفصل الثالث (١٤٩٠) أبا عبد الله ملكاً في قصر الحمراء، في «آخر شتاء الأمان»، برغم أنّ الأمير كان يعرف من نبوءة قديمة قالها «الدرويش» أنه سيكون آخر ملك عربي في الأندلس. ويبين لنا حواره مع أمه عائشة تبرمه وقلقه. لقد كان وريث كل مصائب ومخازي تاريخ بلده، يمثّل بذلك رمز الرجل ـ المأساة، وليس مجرّد مأساة الملك. كان يحس تلك الفجيعة الانسانية، ذلك الشرخ في الزمان، في سويداء قلبه («شكاة ملكية»).

ويتنكر أبو عبد الله في زيّ حمّال، ويحضر اجتماعاً ليلياً للفلاسفة، «ورثة الحكمة» الذين يعتنقون مفاهيم ابن رشد العقلانية. ويتعلم منهم أن تطور معرفة الانسان هو مقياس جدارته، إذ يجعله يستكشف تدريجياً إدراكه لمغزى المعجزات والأسرار. هكذا تولد المساواة بين الناس، فجميع الملوك وأبناء الملوك، في مملكتهم الانسانية، يمنحون العقل سلطة مطلقة تفوق سلطة الملوك وسوف تتحد عناصر التقدم هذه في شبكة تجعل جمهورية المفكرين أكثر فاعلية في المستقبل، لذلك فإن المستقبل يمثل «فكرة الأندلس الجديدة».

حينئذ يقوم «جدل حول المستقبل» بين الخوارج المتعصبين الذين يؤكدون أنّ الله في ذات من ينكره، والمعتزلة الذين يعتقدون بأنّ العقل هو دليلنا الى الايمان، معتمدين في ذلك على الفلسفة الاغريقية، دون أن يختاروا هذه الفئة أو تلك، كما يفعل الفلاسفة.

ويدخل آراغون الحوار عبر صوت المغني الأندلسيّ ابن عامر. وتُعدّ قصيدة «زجل المستقبل» إحدى قمم الكتاب، يتألق الموضوع الأساسيّ عندالشاعر، في رأيه حول الانسان وصراعه ضد الفناء. ليس المستقبل سوى مرحلة، عبور متقدم متدرج «الأرض التي ينتزعها الفكر البشري» من براثن البؤس. ولايمكن أن نفصل عنه التأكيد بأنّ «المرأة هي مستقبل الانسان» عن هذا المذهب الانسانيّ الملحد، وعن العالم الجديد الذي سوف يُبعث.

ويفاجىء حصار غرناطة العرب. ويطالب الأعيان في مجلس الملك بالتفاوض مع الملوك الكاثوليك، بشكل يحفظ لهم ثرواتهم، ويرفضون أن يروا في الشعب جيشاً. وبمقارنة الموقف مع سقوط باريس عام ١٩٤٠، وأيام حكم فيشي: «نظن أنفسنا في أيام أخرى مماثلة، عندما أصاب اليأس قادتنا في الدفاع عن الوطن، وحتى خيانته، فأنحوا باللائمة على الجنديّ والعامل والمعلّم..».

ويوجّه الوزراء والشيوخ اتهامهم الى اليهود، ويقررون تسليمهم الى مطارديهم الاسبان. لكنّ أبا عبد الله يدافع عنهم، ويقيل من وزارة غرناطة الوزير المتعصّب أبا القاسم عبد الملك ويعين بدلاً عنه يوسف بن قوميا، في حين يتولى موسى بن أبي الغازي منصب وزير الجند، أي القائد العسكري للحرس الخاص. ويعيد هذا المحتسب، القائد الوطني، تنظيم صناعة الذخيرة، ويعتمد على الشباب للوقوف في وجه الأعداء. ويأمر بفتح أبواب غرناطة للاجئين الذين يتدفقون إليها. وكان هدف المقاومة عام ١٤٩٠ هو تشتيت جيوش فرديناند، وتأمين الغذاء لغرناطة.

وكما ألحقت بالفصل الثاني أغاني المجنون الأندلسي، فإننا نجد في نهاية الفصل الثالث «مثال مدّرب الرقص». ونقرأ فيه حواراً بين آراغون ومدرّب فرقة راقصة، يوضح الفرق بين الشعر والرقص، وكذلك المفاهيم الشعرية لمؤلف «مجنون إلسا».

أما الفصل الرابع: «١٤٩١» فيتألف من سلسلة قصائد حول موضوع العلاقات بين الانسان والزمن (الساعة، الشتاء، الربيع، . .).

وسيق ابن عامر النجدي، المجنون الأندلسي، ليمثل أمام العدالة بتهمة الزندقة، إذ أن تقديس المرأة يعد جريمة بحق الدين (المحاكمة)، فما جنونه سوى قناع لزندقته. وزج به في غيابة السجن بين معتقلين آخرين، بينهم أحد الزناة، وآخر فيلسوف.

ويضيق الحصار على غرناطة في تلك الأثناء. وتصل الملكة ايزابيلا الى ينابيع غويتار. ويتسبب خطأ لوصيفتها باندلاع النار في المعسكر المسيحيّ، وكان من بين المصابين بالحريق الشاعر والمؤرخ الفرنسي النبيل جان مولينيه. ولم يحسن العرب الاستفادة من المناسبة، بل ظلت غرناطة مسرحاً لصراع زمر المتآمرين. «ويعود المحرّضون للظهور في الساحات، بعضهم يحضّ الناس على حمل السلاح لمواجهة العدّو القشتالّي، وآخرون يرون أن المواجهة ينبغي أن تكون ضد الخونة في المدينة نفسها، قاصدين بذلك إمّا الأمير نفسه، أو جماعة العسكر، أو اليهود».

وقامت الشرطة بعمليات توقيف مفاجئة، خوفاً من انتفاضة شعبية، ورأت أقبية سجن القصبة تدفق أصناف عديدة من الناس (المظفّر، اللصّ، القميء، والزائر الأخير).

عبثاً حاول أبو عبد الله حثّ الاعيان على رفع ألوية الجهاد الاسلامي، فقبل بايفاد وزيره السابق، أبي القاسم عبد الملك، إلى سانتافيه، للتفاوض مع العدوّ.

ويجبر السجانون المجنون على الغناء في حبسه (محرّم) كما يكرر ذلك كبير القادة موسى الذي يستدعيه الى «الحمام» ثم يطلق سراحه. هكذا يعود ليلتقي غرناطته من جديد، معبد حبّه (زجل الغياب، صلاة إلزا).

واتفق أبو القاسم مع إيزابيلاّ وفردينـاند على مهلة تسعين يوماً قبل استسلام غرناطة. وراح الناس في كل مكان يسألون ابن عامر عمّا يرى في شأنهم وأمر الأيام المقبلة، حتى أن أبا عبد الله نفسه استقدمه الى قصر الحمراء كي يتباحث معه في أمر المستقبل. كان الطاعون يعصف على أبواب المدينة، ووجّهت الاتهامات الى اليهود الذين قُتلوا مساء الخامس والعشرين من صفر، الشهر الثاني في السنة العربية. وهكذا عُذّبت سيمحا الشابة، خطيبة زيد، ثم قُتلت. وتفضح القصيدة ذات النبرات العنيفة معاداة السامية: «أنت يامن تقول إنه كان يهودياً، ألا تخجل من لسانك؟».

أما الفصل الخامس: «عشية سقوط غرناطة» فيقصّ علينا حكاية الساعات الأخيرة لتلك المملكة، ثم استسلامها. ويلجأ المجنون مريضاً الى مغاور النّور (المغارة).

ثم نتتبع بقية الأحداث المسجلة، في احدى المذكرات اليومية، عند زيد. «المغارة» (١٤٩٢)، سلسلة نصوص نثرية وشعرية تكمل المواضيع التي عولجت من قبل وتطوّرها، ولكن في ضوء العصر الذهبي («الوارثون»، «ميليبيه أو المهتدون»، «دون خوان في الساكرومونتي»، «جان دولاكروا»: كلها قصائد أتاحت لآراغون إبراز ميراث الحبّ العربيّ ـ الأندلسي، وماناله لاحقاً من التشويه، وكذلك تحديد مفهومه للحبّ، ولمصير اتحاد الرجل والمرأة في عصور إلزا).

وتنفتح الخاتمة (١٤٩٢ ـ ١٤٩٥) على «أغاني القرن العشرين»، التتويج الحقيقي لكل العناصر الشعرية التي تعرفنا اليها في الفصول السابقة.

## مشاكل النقد الشعري

لايمكن لهذا التلخيص أن يقدم فكرة كاملة عن «مجنون إلسا» فهو يمزق نسيج القصيدة تحت أسنان مشط مثلم. وقد لانستطيع أبداً قراءة قصيدة كما ينبغي لها أن تقرأ، أي قراءة شعرية. فالشعر هو الابداع قبل أي شيء آخر. هو الخلق انطلاقاً من إيقاع وإحساس وفكرة. «عشية سقوط غرناطة..» لم تكن تلك سوى مرحلة أولى في التفكير، حالة الكمون، اذاصحّ القول، لقصيدة في مرحلة المخاض، قطعة مفصولة عن ذاتها. وتغتني الصورة الفكرية المبدئية، ثم تتكامل بعدئذ في احتكاكها بفكر آراغون. يعطيها مغزاها المأساوي، حسب المنطق الضمني لمجمل عمله الابداعي.

ويلفت انتباهنا ذلك التواصل في موضوع الهزيمة ضمن رواياته وأشعاره: فرواية «الشيوعيون» كانت عن سقوط باريس، و«الأسبوع المقدس» عن فرار الملك المنقرس من باريس وعودة بونابارت من جزيرة إلبا، وكذلك «مسافرو الحافلة» زمن سقوط مدريد، والحرب الأهلية التي أشعلها فرانكو، وسقوط ميونيخ، فهي الرواية التي كتبت خلال السنوات الأخيرة للجبهة الشعبية في فرنسا، والتي تتنبأ فيها بفوضى عالمية وشيكة الوقوع. أما في المجموعات الشعرية «الحسرة» و«عيون إلزا» و«العيون والذاكرة»، وكذلك «رواية لم تتم» فإننا نجد أنفسنا دائماً في مواجهة الألم والحبّ في لحظات انكسار التاريخ. سيرة الكاتب الذاتية، وتاريخ الناس. تاريخنا نحن.

وجاءت «مجنون إلسا» عشية سقوط غرناطة. يتسع فيها مفهوم الهزيمة الذي صادفناه في المؤلفات الأخرى، ليتخذ شمولاً ذا بُعد انسانيّ. في قصيدة مترامية الأطراف، في أبعادها الشعرية ومضامينها، نجد التاريخ والفلسفة والأديان، والحقائق البسيطة المنبثة في ثنايا الحياة اليومية، وأنماط التأمّل في مناهل معارفنا الفكرية والشعرية، والنتائج والخلاصات الفلسفية، جميعها

تتـلاقى لتصبّ في إبـداع جديد غضّ مفـاجىء. وقـد يمكن القول، دونما مبالغة، إنّ «مجنون إلسا» تشكّل تلخيصاً لجميع مؤلفات آراغون السابقة لها. لذلك فهي تتطلّب من قارئها مزيداً من الصبر، وانكباباً منهجياً نبيهاً على معرفة ينابيع الالهام عند الشاعر.

فهل نحن نكلف بذلك القارىء والناقد جهداً فوق حدود طاقته؟ قد يكون ذلك صحيحاً. لكن لدينا إضافة الى ذلك، بعض مايقلقنا بخصوص الطريقة النقدية الواجب تطبيقها في دراسة هذا الشعر: من أي معين يستقي مضامينه الأساسية؟ وما الطريق الى الاحاطة به فهماً، ثم اصدار حكمنا عليه؟

إن بإمكـاننـا إدراك الفكر الشعريّ عند آراغون بالرجوع الى عناصره الذاتية بقصد إعادة بناء هيكلها. وقد يصبح لزاماً علينا حينئذ أن نربطها بنظام مرجعيّ، قد تؤخذ خيوطه من هذه الرواية تارة، أو ذاك الشّعر طوراً آخر.

كما أن في وسعنا التعرّف إلى أدوات ذلك الفكر من خلال محاولة وضعها في سياق ترتيب القيم التي تجعل من «مجنون إلسا» حصيلة شعرية وفلسفية.

وقـد يتيح لنـا استخـدام هذين المنهجين معاً، فيما نظنّ، الدخول في أرخبيل الكلمات هذا، ضمن صخب الأمواج، تنطرح أمامنا المقاطع المتفجرة لحكمة تقترب غالباً من اليأس، لتعبّرعن مقاييس عصرنا المتوعّد. حكمة تضع الجواب والتحدّي في مواجهة الساعين الى تدمير هذا العالم، تعطي الانسان أسباب الحياة والحبّ، كي يمنح جوهر الوجود مغزاه ومستقبله الواعد.

وقـدتحسن الـوسيلة أحياناً بإرساء التناسب في هذا المنهج المزدوج، في محاولة لاختبار مقدار الانسجام في العمل الفنيّ، وكذلك العلاقات الدقيقة بين مقاصده وبنيته.

وهنالك نوع من السذاجة المغامرة، يجب الحديث عنها: أراد الشاعر أن يقول كذا. . لم يكن القصد أن يقال. . وقال. . لقد وقف آراغون غير مرّة، في مواجهـة ذلـك الشرح الآلي الـذي ينشأ من مجرّد إضافة العناصر بعضها الى

البعض الآخر، والذي يقزّم العمل الشعري ويحيله الى لازمة مكررة تغفل المسار الأساسي للشاعر. مثله في ذلك مثل جميع المبدعين، يتوجس حذراً من أن يوضع على مشرحة النقد منقاداً. بعض أنواع النقد بشكل خاصّ، ذاك الذي يتسلّل خلسة الى مواطن الظلّ، في مصادفات الحياة، ليفرض أحكامه الجمالية التي يطلقها وينظمها من خارج العمل الفنيّ. إذ قلّما يهتم ذلك النقد اهتماماً جاداً بمسألتي المنهج والتوجّه إلى القصد، وهما مسألتان هامّتان معقدتان. لايمكن أن تنفصل أهميتهما عن التقويم النهائي لنتائج عمل شعريّ معينّ.

## طريقة في القراءة

لنوضح ماقصدنا اليه بشكل جلي حول هذه المسألة. إنّ في «مجنون إلسا» أبعاداً عديدة للنسيج الشعري، بشكل يغدو معه الكتاب «يحوي قسطاً من الشعر، وآخر من الرواية، وكذلك من المسرح، خصص كيما يقرأ بصوت عال، في نثر يمتزج بالاغنيات، وبالنتيجة شيء ما هجين لم نعرف له مثيلاً من قبل..».

ويحدثنا آراغون عن «كوميديا كاليست وميليبيه» ليوضح التقارب في الأفكار، وكذلك الاختلافات الجذرية بينها وبين مجنون غرناطة الذي يغني الحبّ.

وبعدآخر أيضاً، تمثله إعادة تركيب البنى العربية الأندلسية في قالب من الشعر ومن النثر المسجوع. وذلك البحث في الحقيقة الاسلامية بعث الحياة من جديد في أطر تتجاوز المجال التاريخي وحده: أحيا روح غرناطة التي انتقلت الأفكار من خلالها، عبر الناس بلحمهم ودمهم وعقولهم، من غياهب الظلمة الى نور المعرفة.

أي أنّ آراغون في كتابة قصيدته، في ابتعاده عن التكرار وعن البحث في

موضـوعـه لحظة تكـوّنه، كان يتابع مغامرة تم تنظيمها: إنجاز عمل يشكل خلاصـة شاملة لتجـربته الشعرية والروائية والنقدية والفلسفية، وفي نظريته الفنية أيضاً.

فضّلنا كلمة الخلاصة على الشهادة، اذ تبدو لنا أكثر دقة وملاءمة لهذا التـأمـل في مسارحياة بأكملها. قد نقارن «مجنون إلسا» بـ «السيرة العظمى» لفيّون، بـ «نهاية الشيطان» أو «حكاية الدهور» لفيكتور هيجو لكنها تختلف عن هذه السّير الملحمية في تجديدها النوعي، في تشعّب أبعادها العالمية، في الطابع الذي يعطيه آراغون للأساطير التي يرتكز عليها، كي يحطمها فيما بعد.

ولا نرانا ملزمين بمعالجة آراء النقاد ومناقشة، أو دفع، احاطتهم بالوجوه العديدة التي يقدمها آراغون بنفسه كي يوضح لنا قصيدته، اذ لدينا الكثير مما نقوله، ومما نراه على جانب من الأهمية كبير في رأينا.

فإذا مارغبنا بأن نصنف فكره ضمن منهج معين، خشينا الوقوع، برغم حرصنا على الامانة التامة له في مجمل نواحيه، في معالجة تقدم قالب المنهج على مايريد الشـاعر نقله من حقائقه العامة والدفينة، الحقائق القديمة عن ذلك الماضي الذي اندثر، وكذلك تلك التي أعيد اكتشافها لاجل الحاضر والمستقبل.

عنـدمـا نفـرط في معـالجتنـا تقنية الهيكل الشعري، ونتمسك بشكل القصيدة الذي تبنيه آلاف الأفكار المنبثقة من شكلها الاسلامي الخاص بها، قد يحدث لنا أن نعدّ مطلقاً ماهو في القصيدة مجرّد احتمالّي في واقع الأمر.

بذلـك قد يكـون لزاماً علينا أن نقرأ هذا الكتاب في مستويين اثنين: نحاول في القراءة الاولى ترتيب الصور الأدبية، دون التفكير بمحتواها إلاّ في أصله الأندلسي، ثم ننكب في القراءة الثانية على تبيان مناحي الغنى، وكذلك العيوب الواردة في تلك الصّور.

فقد يكون غرض النقد، في حالات معينة، سرد سياق الصور الأدبية، وفي حالات أخرى، يحتل فهم الموضوع وإدراكه موقعاً متقدماً على الصورة.

ويمكن أن تشكل العلاقة بين هذين المستويين أكثر مناحي الاهتمام عمقاً، وصعوبة بالغة في إدراكها أيضاً.

ولانستطيع الفصل بينهما، بأن نقول مثلاً: ان نجاح آراغون يبرز عندما يركز موضوعه على بحث شامل في الحبّ، بينما لايمثل استعماله الحكاية في طابعها الشرقي سوى قناع لاجدوى منه، لفكر تضيق به صوفية الاسلام.

ذلك يعني أننا نخلط بين القدرة المجازية للشعر وركيزته الخيالية، في حين أنه لايمكننا ادراك أبعاد كتاب آراغون هذا دون معرفة ارث الخيال الانساني، الذي يعيد الشعر للمة شعثه عبر روائع ابداعاته اللاّ محدودة، وبنية الأديان التي تمنح هذا الشكل الخاص للمعرفة كيانه الفلسفي، عبر تصوّر الاله الواحد.

فكان على التحليل النقدي أن ينطلق من الرؤية الأبعد، خارجياً، إلى الأقرب الأعمق، داخلياً، إذا كان قصده أن يوضح مسار الشاعر الذي لم يكن حلماً بالهروب أو التعويض، مقتصراً على وصف واقع غرناطة المسلمة، جاعلاً منها أسطورة، يعارض فيها بين ذلك الواقع وإمكانية تفتح الغد الانساني، بمعنى ماسوف تكون عليه الانسانية غداً، ومالم تصل اليه بعد.

إن الشعر في تخطيه العقبات يغدو خالقاً لما فوق الواقع. يعبر عن قدرة الانسان لتطوير الواقع. مهمته بعث الامل: هو معين الأزل الذي لا ينضب في مواجهة الزمن، وسيلة السيطرة على الزمن الذي يصيبنا جوهره باليأس، عندما تحل أكذوبة الحياة مكان الحقائق الفانية. وحتى فيض تجاوزه لذاته مدعاة لاعجابنا، لأنه يتبدى في شكل من الفلسفة لايمكن اعتباره منهجاً، بل مغامرة.

إنّ غزارة اللغة الشعرية عند آراغون تتحدث عن ذاتها بذاتها، وتحيل التعليق على الريح التي تعصف في شعاب «مجنون إلسا» أمراً غير ذي أهمية.

«لطالما تذوقت المؤلفات النقدية حول الشعر. لكنّ النقد الشعري الذي يعنى بالتفسير وإيضاح معاني القصيدة، يبدو لي خطيراً قبيحاً متطفلاً:
لقد عبّر الانسان الشاعر عمّا في قلبه، بأدوات تعبيره التي لايمكن بلوغها، وأعطى ماقاله شكلاً، لايمكن لانهياره إلاّ أن يحطمّ كل شيء، وهاهو الانسان الآخر، الناقد، يأتي ذهناً فطيناً ليستبيح حرمة كل شيء على هواه، مردداً بطريقة مسكينة، ماقد قيل مرّة واحدة لايمكن تكرارها. وبقدر مايبدو لي هذا المفهوم الدارج للنقد الشعري، الذي غزا الكتب المدرسية التقليدية، أمراً مريباً تافهاً، مربكاً ومخزياً، فإني أجد الملاحظة البسيطة التي تبتغي فهم بيت من الشعر، لاتلميع ناقد معيّن، عملاً مرغوباً، مشجعاً وضرورياً، حالما نبتعد، ولو قليلاً عن شروط كتابة القصيدة»[1].

إن نقد ذلك النقد يقصد الى فضح الارباكات التي يتضمنها. ولم يتخذه آراغون ذريعة لرفض أيّ حكم نقديّ. بل نراه على عكس ذلك، يطلب من النقد أن يكون رجوعاً هادئاً جادّاً نحو أعماق مكامن النسغ المبدع.

إنّ من يبدع عملاً فنياً يحلم دائماً بنقد لايخون مقصده «يمضي بعيداً وراء حرفية الكلمات». ذلك هو الأمر الأصعب والأكثر جحوداً فيما يخصّ «مجنون إلسا» إذ ليست هي قصيدة منغلقة على أسرارها، يمتنع على النظرة النبيهة كشفها واستيضاح مراميها.

ولم يخف على آراغون أن هناك دوماً «ذهناً فطيناً» سوف يطمع بالعيش متطفلاً على حسابه، لذلك قطع الطريق على شارحي شعره المستقبليين، ليس من أجلهم فقط، بمقدار ماهو تحديد لأفكاره الخاصة، يلقي عبره مزيداً من الايضاحات الداخلية والخارجية على فنه ومقاصده.

كان ذلك سبيله لتحديد نقاط البداية والنهاية في قصيدته، ولكي يهدّىء

---

(١) «تأريخات الشعر»، منشورات سكيرا، جنيف، ١٩٤٧، ص ١١٩.

إلى حدٍ ما تلهّف قرائـه الى معرفة أسباب تجريده كل تلك الحملة من ثقافته الاسـلامية. فقـدمت تلك الايضـاحات العديدة مفتاح المعرفة المحسوسة، والادراك العفوي المباشر للضرورات الشعرية الجديدة.

لقد أراد آراغون أن يكون ناقد ذاته، واتبع ذلك في جميع مؤلفاته، رواياته الأولى كما في آخر نتاجه الشعري. وقد كشف أسراره، في كتابه «إني اكشف أوراقي»[1] بخصـوص روايتـه «الأسبوع المقدس»، كما فعل في «محاوراته مع فرنسيس كريميو»[2] حين فتح بعض أدراج منهجه الفكري بخصوص «مجنون إلسا».

هل يعني ذلك أن مهمة النقد تنحصر في تسجيل وترتيب تأملات الشاعر والكاتب في أعماله الأدبية؟

لكن المؤلفـات الأدبية، كهذا الكتاب، تقدّم نفسها طواعية للنقد في فيض من الاعـترافات والانطباعات. فلماذا لانأمل نحن بدورنا في أن نفك حجاب لغز ذلك الغلاف العربي في «مجنون إلسا» فنجلو سحر القصيدة، وقد نساعد أيضاً على دخول رحابها؟

«قلما يفارقني الاحساس، وأنا في رحاب النقد الشعري، بأنني في حالة تناقض غريب: شعور مزدوج بأنني في ظمأ إلى المعرفة، ومعه الخوف بأن يشوبه نوع من الامتهان والاستهتار. لذلك فإني أمقت الأصابع الفظّة للنقاد، وأغتاظ من عدم الوضوح الكبير في النقد، المستبطن والكاشف في الوقت نفسه، لكل مافي أعماق نصوص الشعر المعاصر. إني أكره الغموض الذي يزعم أنه يترك في الظل تضافر الكلمات ومعناها، وكل خلفية حكاية القصيدة، لكني في الوقت نفسـه، كوارث للأحكـام القـديمـة، أحسّ في نفسي نفوراً من أن يكشف الحجاب تماماً..

---

(١) منشورات اتحاد الناشرين الفرنسيين، باريس، ١٩٥٩.

(٢) منشورات غاليمار، باريس، ١٩٦٤.

«لـذلـك فإني أمسـك دومـاً بمزيج من الولع والنفور، كتب مشرحي الشعر: أفتحها مضطرباً مهانفاً، وفيّ بعض الخوف من أن أجد عندهم الحسناء ميتـة! الشعـر على المشرحـة وقـد بقـرت بطنه، وسمرت أعصابه، واندلقت أحشاؤه. لكني أتماسك نفسي، أقرأ وأنا في نهم الى المعرفة».[1]

قد يصعب علينـا أن نتحدث عن «مجنون إلسا» بغير عبارات آراغون هذه. «هنالك شيء محرّم على النقّاد، أن يلقوا تعليقاتهم النقدية بخصوص كل صورة شعرية».[2]

لكن حبنـا القصيدة، ووضع عناصر موضوعها ضمن سياق الظروف والشروط التي أبدعتها، بالانتقال من المحسوس إلى المجرّد، ومن الخاصّ الى العامّ، يجعلنا نلتزم بعدم الفصل بين الهدف، والطريق الذي سلكه الشاعر إليه.

ومن حق الناقد على آراغون، أكان المبضع في يده أم لا، أن يجيبه بأنّ التحليل هو التحليل، وأنّ الحديث عن الشعر يحسن به أن يتابع طريقه حتى نهايته. إذ إننا مشدودون دائماً إلى المستحيل.

## التعلم لأجل المعرفة

أمـر يلفت الانتبـاه ذلـك الـدرب الذي قاد آراغون إلى تلك الأرض الاسـلامية، المتمثلة باسبـانيا القرن الخامس عشر، نظراً إلى حجم المعارف والنتائج التي جعلت من موت غرناطة تجربة فريدة عظيمة. لقد عاش آراغون تلك الحشرجة الغرناطية في أعماق الوجدان العربي، ثم نقلها وصعدها، بشكل لايمكننا معه أن نفوت فرصة إغراق تفرد تلك المأساة بفيض أفكارنا الذاتية وآفاق معرفتنا.

---

(١) «تأريخات الشعر»، ص ١٣٧ ـ ١٣٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٥.

ولم تطرح تلك المعارف ذاتها في «مجنون إلسا» انها عاشت في فكر الشاعر الذي تلقاها وجعلها في حوار مع شروط تجذرها الخاصة. وهي في الوقت نفسه نوع من فعل المساهمة يلقي على الاشياء أنواره الكاشفة.

لقد ارجع آراغون أحد دوافعه الأساسية في ملحمته هذه الى قضية حرب الجزائر، مما يفسر جزئياً اللهجة القرآنية ونغمة القصيدة العربية في نشيده الشعري لنهاية المملكة العربية في الأندلس.

«لقد افتتنت بهذه البلاد، بأهلها، عاداتهم وفلسفتهم، وحتى بدينهم، وبكل ماكان من عناصر حضارتهم، وبالتأكيد لأول من قال الشعر فيهم، مما يرتبط وثيقاً بالشعر العربي والفارسي، على الشاطىء الآخر من البحر المتوسط».[1]

ويواصل آراغون الارث الثقافي الذي تندمج فيه المعارف العلمية متكاملة مع الفن المعاصر: عندما يحيي ماشادو غونغورا، ويبعث بيكاسو الاقنعة الزنجية، ويعود جورج اليوت الى اكتشاف جون دون وشعراء القرن السابع عشر الميتافيزيقيين، وينهل هيغو من ينابيع الكتاب المقدس، وكلوديل من معين اسخيلوس.

ان الولع بالعودة الى الينابيع الاساسية ملازم للبحوث التاريخية المعاصرة حول الشعر الفرنسي في العصر الوسيط. وقد أسهم في تصحيح العديد من الأحكام المسبقة على حضارة الماضي. كما وسع معرفتنا الفنية وأثرى تراثنا الانساني.

القوة هي في أن نكتشف تسلسلاً جديداً في سلّم القيم التي تشكلّ مصدراً وسبباً لقيم أخرى. وما فعل آراغون غير هذا، عندما استوعب قيماً

---

(١) «محاورات مع فرنسيس كريميو»، ص ١٢.

ثقـافية كانت غريبة عنه، كالثقافة العربية ـ الاسبانية للقرن الخامس عشر، ليس لمجرد رغبته في إحياء وثائق العصور الغابرة، بل للاغتناء بمكتسبات حيّة ايجابيّة، ليسهم بنفسه في بناء صرح الأدب العالمي.

وعنـدمـا سئل ذات مرة عن سبب افتتانه بالثقافة العربية الأندلسية، أجاب آراغون بقوله:

«حسنـاً! منذ عهد بعيد. ألم أكُ شغوفاً بشعراء التروبادور الجنوبيين؟ أليست هناك روابط قربى وثيقة بين الشعر عندنا، في جنوب فرنسا، والشعر العربي في اسبانيا؟ ان هناك جدلاً حول ذلك. لكنه جدل يتطرق الى الشكل خاصة. إننا نتساءل عمن أبدع المقطع الشعري، ومن وضع الثقافة والقصائد من هذا النوع أو ذاك. لكني شغلت بأمر آخر تماماً، بالصلة الروحية بين تلك الأشعار، وبالتشابه في مضمونها».

«.. إني لا أرى هوة قائمة بين الناس، إننا نولد ونموت بالطريقة ذاتها في كل بقاع الدنيا، وعند جميع الشعوب. في كل مكان يخفق القلب، نحبّ ونكره. لكن تباعدنا الذي فرض علينا لاحقاً، أخفى عنّا هذا المضمون، وذلك التشـابه. فما الاختلافات إلاّ في الاطار الخارجيّ، ومن المستغرب أن نجد، ونحن أهـل القرن العشرين، أننا ننظر من فرنسا الى البلدان الاسلامية عبر الكثـير من الأحكـام المسيحية المسبقـة، مقتنعـين. عن غير معـرفة، بتفوق المسيحية (وأقول ذلك حتى عن أولئك الذين لم يعودوا يصرحون به عندنا) على الاسـلام، وكـأننـا على استعـداد أن نفعل مافعل الكثيرون من كتابنا لوقت طويل: أن ننظر الى محمد على اعتبار أنه مفسد مشعوذ، بينما نجد الكثير مما يرد عنا ضمنياً عن ذلك عندما يتعلق الأمر بالمسيح، حتى أولئك الذين يشككون في صحة تاريخه. لذا فإن أحداث سنوات الخمسين قد جعلتنا، أو لأقل جعلتني أخشى شيئاً من الخذلان في الفكر النقدي في نفسي لايمكنني إدراك مداه.

«حرب الجزائر. لم تكن كافية تلك العموميات حول مئة عام من الاستعمار، لتجعلنا نفهم هؤلاء الناس، إصرارهم على أن لايصبحوا فرنسيين، لاجزئياً ولا كلياً، كان وقوفنا هناك على أي حال، هو التوقف عند حدود مرسومة. لقد عرفتني أحداث شمال افريقيا من غير شك بمكامن جهلي، بنقص في الثقافة لم يكن خاصاً بي وحدي.».

«ماالذي يعرفه الفرنسي عن تاريخ مصر، تونس أو الجزائر، مراكش أو مالي أو عن السودان، وحتى عن اسبانيا عصر الاسلام؟ وهكذا وجدتني من خلال اسبانيا أدخل صميم تلك الروح الاسلامية حيث كنت جاهلاً بكل شيء. قد يكون ذلك لأن اسبانيا قريبة مني جغرافياً وثقافياً. وان التاريخ المعاصر قد مهّد لي صلات وجسوراً سهلت عبوري إليها. لكن السياسة لم يكن لها دور في ذلك. كان الأمر نوعاً من شعور انساني، فاكتشافي النقص في معرفتي جعلني لاأسمح لنفسي بقبول ذلك. كان عليّ أن أتعلّم لكي أعرف».

هكذا كانت القضية، خطة مرسومة مدعّمة، وضرورة للتعبير في صيغة تتناسب مع تلك الحاجة الملحة الداخلية التي امتلأ الشاعر بها في إحساسه، وعششت في سويدائه، فراح يتصاعد الى وعيه الموضوع الذي يكتب عنه.

## ولادة قصيدة

هنا يرسم الشعر حدوده بقوة. وينطلق الكلام اللاهب من انسجام العناصر العامة لتاريخ أبي عبد الله الفاجعة مع الموضوعات الخاصة عند آراغون. لنجلس في البداية مستمعين كي نحس في ذواتنا سريان ذلك الشعور الفريد الذي لاتعبر عنه الكلمات. غير مجد أن نهرع الى مقص التحليل. ان الحياة لاتنتهي بعبارة واحدة. وفي معبد الحبّ، تتخذ الكلمات نبرة «خفقات الصلاة». وعندما يأسرنا النشيد، لايعود في مقدورنا أن ندّون لدى سماعه، كم

مرة تتصاعد الموسيقى الداخلية من آهة في أعماق النفس، أو من أغوار الواقع في مأساة غرناطة.

«قال سقراط لأديمانتس: لايمكننا أبداً أن نمس أشكال الموسيقى دون أن نبث الاضطراب في قوانين المدينة العظمى».

ولاينبغي أن نتبع سبيل أفلاطون، ونخص الشعراء بالتبجيل الذي خصت به الآلهة، ثم نبعدهم في الوقت نفسه عن الجمهورية فمن يستطيع غيرهم أن يستشرف آفاق مستقبل الانسان وعظمة عصرنا؟ معهم نجد طمأنينة النفس، أي ذلك الجهد الذي يبذله المرء كي يحقق رجاءه في مواجهة عالم الموت الرهيب.

أقول ان الموت بانتظاري
على دروب قرطبة!

كان يغني فيديريكو غارسيالوركا. وقد مات لوركا، فتابع ماشادو الغناء:

موتي اليوم كما هو بالأمس، ياغجريتي الجميلة،
آه ماأجمل أن أكون وحيداً بقربك،
أتنسم هواء غرناطة، غرناطتي!

قد تضيء صورة عابرة، كلمة تطفر من المجهول، كهف الذاكرة أحياناً، فتبعثان نشاط الابداع الفني في العقل. حينئذ، تتزاوج بنية الموضوع الشعري مع بنية الذكريات الكامنة منذ الطفولة. هكذا تشرق لحظة الحدث المبدع. إنه زمن الارهاصة. الصاعق. نقطة التفجر. طريق الوصول الى الابداع. ولادته العجيبة.

ولن ندخل في نقاش الفرضيات التي طرحت في السنوات الأخيرة حول

هذا الموضوع[1]، بل نكتفي بتجديد عنصر موضوع غرناطة كما تم عرضه في مقدمة «مجنون إلسا».

كانت مصادفة مثمرة. . العثور عام ١٩٦٠ على أغنية شعرية قديمة عنوانها «عشية احتلال غرناطة» في البيت الأول منها خطأ نحويّ باللغة الفرنسية، كان الصاعق. . «طعم الشرارة».

يقول آراغون ان ذلك البيت الشعري قد استوقفه «بسبب وسواس قديم في حياته، تعرفونه أنتم، أحلام نعود إليها، نحلم بها. . ».

«. . انها غرناطة، في أيامها الأخيرة، غرناطة يحاصرها الملوك الكاثوليك، قفزت الى أحلامي، لست أدري من أين في المرة الأولى، قد تكون ذكريات الطفولة، كانت غرناطة ماثلة من غير شك، كما هي كاتدرائيات الزخارف الرومانسية، رجل وامرأة مذهبّان تحت ناقوس زجاجّي فوق ساعة نوّاس».

وسواس حياة قديم، ذكريات طفولة: قطاع بيوغرافي كامل في حياة الكاتب، يبرز الى السطح منبعثاً من أعماق اللا وعي، وأغنية شعرية تجعله يطفح عبر الزمان، تقوده نحو ماضٍ بعيد، الى «حقيقة واقع مفجع».

هل يجب علينا وقد ألقي بنا في الحلبة، أن نتتبع مسيرة آراغون في بناء صرح هيكله الفني الشامخ؟

---

(١) في أطروحة للدكتوراه، عنوانها «ولادة العمل الشعري» (٥٦٣ صفحة، منشورات غاليمار، ١٩٦٠). يدرس جان بول فيبير لدى ثمانية شعراء طرائق كشف موضوعاتهم الخاصة بكل منهم: الساعة عند فيني، وبرج الجرذان عند هيغو، والمبعوث من قبره العاشق لامرأة حية لدى بودلير، وعصفور المأساة، عند مالارميه، وتتالي النوائب لدى فيرلين، والحجر الحلو ـ المر عند كلوديل، والغرق بين طيور الثم عند فاليري، والغذاء الناضج عند آبولينير. ويمكن أن نسمي الطريقة المتبعة «بأنها تحليل نفسي للتحليل النفسي، ومحاولة لشفاء التحليل النفسي من وسواس عصابه المزمن». .

لايمكننا أن نخلط بين مايتصوره الخيال وماتستعيده الذاكرة، مع مايدركه العقل. هنالك على الاقل فيما يقوله لنا مؤلف «مجنون إلسا» في صفحات موضحة، جملة عامة من الدلالات حول ولادة العمل الشعري. مع كل ماتحويه من خصوصية كاتب غير بعيد عن أن تكون له نظريته الفنية الخاصة به، ومايفترضه ذلك من تلاقي الثقافات، في اعتراف وحيد (هو اعتراف آراغون) لايضاح مايسميه جان بول سارتر «الوعي المتصوِّر».

هكذا، من كلمة واحدة ـ «العشية (حيث) احتلت غرناطة. . أشار الدال إلى مدلوله، وتحررت الصورة المتخيلة، عذراء دون سبق تفكير.

وإذ كان الأمر خطأً نحوياً بالفرنسية، حركت العبارة في صيغتها تلك واقعاً آخر في أعماق الذاكرة.

دعونا نسمع آراغون مرة أخرى، إذ أن شرحه يبتعد عن أي استقراء تجريبي للقصيدة، وعما يؤكده فرويد حول ينابيع الالهام:

«العشية (حيث) احتلت غرناطة. . رددتها ثلاث مرات أو أربع، قبل أن أدرك السرّ الذي يكمن في غلط نحويّ: الصحيح أن يقال طبعاً عشية اليوم الذي سقطت فيه غرناطة وليس «العشية حيث. .» من طلاق الكلمات هذا بالتحديد، من ذلك الادغام اللغوي، أحسست مبعث الغرابة في قصيدة ذلك النظام، شيء من جماليات آبولينير يكمن في هذا الغلط نفسه. هنا كان مفتاح الأحلام، فانطلقت مردداً «العشية حيث احتلت غرناطة. . العشية حيث احتلت غرناطة. .» حتى بعث في ذلك التكرار الآلي نوعاً من أغنية ظننتها جاءت في البدء من صورة مشابهة، ذلك اليوم المشؤوم، الثالث عشر من حزيران ١٩٤٠، عندما سمعت قبل انقطاع التيار في أحد بيوت منطقة المين، خبر سقوط باريس. . بل ربما كان ذلك يمثل «وداع العالم». .

لقد اتخذت العلاقة بين الرمز واللغة الشعرية طابع الآنية، على صعيد بعض الأشكال الشعرية، كالشعر «الساذج Naive» عند غيوم آبولينير ـ وكان

له أثره المباشر عند آراغون ـ وعلى مستوى ذلك «الحدث» سقوط باريس، الذي كان له أعظم الاثر في آراغون، مؤلف «انكسار القلب».

ونصل بعد ذلك الى تخصيص الرمز، الى سيرورة النضج التدريجي لموضوع غرناطة، الى احدى لحظات انجازه. ان الذاكرة حقاً هي تلون الخيال ببقايا الواقع، ذلك الواقع الذي لايخرج أبداً من العدم.

نحن نعلم أن الخيال ثانوي في رأي فرويد، هو هروب معوض، كبت يتيح للفنان ان يسترجع الواقع عبر طريق ملتوية: «لقد اعترفنا بأنّ مملكة الخيال تمثل خزاناً احتياطياً، ينظم العبور الصعب من مبدأ اللذة الى رحاب الواقع، ويتيح لنا التعويض عن الاكتفاء الغريزي الذي كان علينا أن نرفضه في الحياة الواقعية فالفنان، مثلما هو مريض العصاب، ينسحب بعيداً عن الواقع المشؤوم في هذا العالم الخيالي، لكنه على عكس العصابي، يدرك أنه سيجد الطريق ليضع قدميه في أرض الواقع من جديد. ان ابداعاته، أعماله الفنية، تمثل الاكتفاء الخيالي للرغبات اللاواعية، تماماً كالاحلام التي تشبهها من حيث كونها تعويضاً.»

هنا تنتهي استعارتنا من التحليل النفسي، من حيث ارتباطه بذكرى قد تقود الى ذكريات أخرى، وعبرها جميعاً، الى عناصر الموضوع ـ الخيال، التي لايمكنها بالتالي أن تفسر جميع الخطوات الدفينة عند الكاتب. وبخاصة لدى كاتب مثل آراغون.

## خطوط الالتقاء

وجه مايرتسم في فكره ونفسه بقسمات ضبابية عبر مقاربات متتالية، شفافية بلورية نقية تسبح في لألاء لجين مياه الخلق الاولى. يمهد لانطلاقة العمل الفني، يلقي النور على سيرورته وأسبقيته في وعي الشاعر، لحظة يتساءل عن سر خفقات قلبه.

«عشية سقطت غرناطة. . وجدت في الأغنية سراً آخر تماماً: أقحمتني الكلمات درباً لم يكن ببالي، رأيتني أتقمص ملك تلك المدينة الاسطورة، أبا عبد الله، ذاك الذي ولج عالم أحلامي من حيث لاأدري، ولكن هل كان حقاً بإمكاني، وفي أية مرآة، أن أرى ذاتي في قسمات تلك الشخصية التي جاءت مشوهة عبر الشعر الاسباني والأزجال الموريسكية، والخرافة المعادية؟ ذلك الهاملت العجيب، ويوريك الفقيرة عاله الفسيح!؟ أجل، إني أعرف من أين جاءني في البدء، وكيف صعد خشبات مسرحي الداخلي».

حينها وجد الموضوع ـ الخيال مغزاه في حياة آراغون. لقد كان بشكل ما في حالته «النقية» عندما قرأ كاتب المستقبل، وهو تلميذ في مدرسة سان بيير دونويي، بعد مناولته الأولى، كتاباً «عن الدم والشهوة والموت». حيث تعرض موريس بارس لأبي عبد الله في صورته التقليدية التي رسمها له مؤلفو الخرافات.

قام آراغون بعد ذلك، عام ١٩٢٧، برحلة الى غرناطة. ثم أراد أن يرجع اليها ثانية، لكن «جبين غرناطة كان قد تلطخ بدم فيديريكو وهناك حيث سقط غارسيالوركا، عائداً من افريقيا مع فرسان عرب، كان غاز آخر يوصد الأبواب في وجه أمثالي. كان هذا عندما عاودني اسم المدينة القرمزية من سبيل أخرى».

عنوان أغنية، الموسيقى التي تبعثها، الموازاة الآلية بين سقوط غرناطة وسقوط باريس، تقمص الشاعر شخصية أبي عبد الله، كتاب موريس بارس وطفولة آراغون المدرسية، رحلة الى اسبانيا والذكرى المفجعة لفيديريكو غارسيالوركا: تلك هي السبل العديدة التي تؤدي الى اكتشاف أعمق للقصيدة التي يحملها في داخله. وأقطاب تجاذب كثيرة تشكلها مجتمعة خلال مرحلة الالهام الشعري.

لكن حدثاً معينا يجب أن يبرز كي يساهم في جمع شتات القصيدة، كي يحرر ديناميتها الخاصة. وجاء ذلك الحدث عند آراغون رواية إلزا تريوليه التي

نشرت عام ١٩٥٦، وعنوانها «لقاء الغرباء». تلك الرواية التي تستلهم قصيدة الكاتب السوفييتي ميخائيل سيفيتلوف عن غرناطة، في لازمة حزينة تبرز المشاعر الأممية البروليتارية نحو جميع أولئك المحرومين من أوطانهم.

ويتركز تفكير الشاعر إذن، من زاوية الابداع الفني، على الموضوع - الخيال الاساسي الذي يستلهمه، ضمن اطار الكلمة الفعل، وفي مجال اهتماماته الجمالية والايديولوجية الخاصة به. هنا يصل الخط البياني في صعوده نقطة القمة، ويتحدد مسار قوله الشعري الملهم.

هنا يكتشف أراغون نفسه كما كان، ومثلما هو كائن. ويعبر عن ذلك، ليس رغبة منه في النقاش، بل ليزيدنا فهماً في تغنيه بغرناطة:

«لماذا نخلق لانفسنا عوالم خرافية، طالما ستغدو منفى لقلوبنا؟ فكل ماقد أسكرني في حياتي، وشد انتباهي اليه، الموسيقى وفن الرسم، البطولة والشعر، أراه، عندما التفت الى الماضي، كأنه يجري نحوي من كل حدب وصوب، يتلاقى في كأنها ليلقي بذاره ويخصب أرضاً وحيدة، ويجني حصاد حياتي، ويهيء تربة حبي الخصبة.

سواء كان الرجل فاغنر ام تشايكوفسكي، شكسبير ام رامبو. فيرمر أم دولاكروا.. فهو مجرد آلة أعدت لتعزف عليها أنامل امرأة. وبالنسبة إليهن، فإن الآلام والأحلام، أكثر من أي شيء آخر، هي التي تشكل تلك الآلة، وتصقلها من الحالة الخام التي كانت فيها.

«ليس الامر مصادفة عرضية بل لقاء. كان ينبغي ان يحل اليوم الذي اسمع فيه من المرأة الوحيدة التي أحببت، أعني الوحيدة التي يمكن أن أحبّ، أغنية عن وطنها البعيد، مليئة بشكل عجيب باسم غرناطة».

ويمثل ذلك التأثر المتبادل بين كاتبين واحداً من المكونات الرئيسة في «مجنون إلسا» فهو المسار الطويل من المجهول الى المعلوم، والحوار المتواصل من كتاب لآخر.

إنه العطاء السمح والعرفان.

دفق العطاء في جميع صوره، بمعنى القدرة على جعل الهبة المبدعة التي تمنحنا اياها النفس الأخرى القريبة الشقيقة يدوي إبداعها في روحنا. «مجنون إلسا» إذن هو صدى كتاب إلزاتريوليه، لكنه ليس صدى حرفياً. فليس لدى الشـاعر تواصل جاهز. تبتتجيب شاعريته لنداء معين. هو الساحر وقد لمح التماع النهر في أفق فكر آخر، خيال آخر يحس قراءة خطوط سحره.

«قد تكون الفكرة جاءتني أخيراً عبر ذلك الكتاب المنشور عام ١٩٥٦، ضرورة كتابة قصيدة تتلاقى فيها، تتعانق وتمتزج، وتخصب العديد من الافكار الدفينة، والموسيقا الداخلية، مما حملته طوال العمر في نفسي، فراحت تهيب بي أن أفسح المجال لتألقها. وهل كانت غرناطة قبل إلزا تمثل عندي غير حنين لايختلف عن سواه؟ كل بذرة تحتاج الى التربة والشمس كي تينع ثمارها. هكذا انبثقت غرناطة من تربة احلامي، تحت نور المرأة التي لفظت اسمها..».

والعرفان أيضاً نحو ذلك التحريض الذي تلقاه من «لقاء الغرباء».

أليس الالهـام شبيهـاً بالاعجـاب؟ لقد بعث في مشروع كتاب تحمل آراغون وزره، وكأنه لايخصه، فتش عنه طويلاً ليجده ثم ينقله فيما بعد على طريقته، كأنه شهادة على عشقه، بله على صداقته الفكرية.

لطالما يلح آراغون على ذلك الأزدواج. فهو يوحي في كل عمل أدبيّ له، بأنّه قد استقاه من حصيلة سبقته في أعمال إلزا تريوليه. وحين يقترب من ذكرياته في مجموعته الشعرية «ليست مني باريس إلا بإلزا» يجعلنا نحسّ ثانية تلك القرابة التي تربط فكره بفكر حبيبته:

ماالذي أكتبه ولا يمحي في عبير عطرك

كما تتلاشى خطوط الزمن على امتداد جدران حياتنا.

ولكن هل يجب أن نصدّق كل مايسّره إلينا آراغون، فنعيد دراسة هذا أو ذاك من مؤلفاته، وإبداعه الشعريّ برمته، حسب ذلك المنظور الوحيد الذي يجعله تجربة حياته؟

أنصدّق قوله في «مجنون إلسا»: «ان الغايات التي رسمتها هنا بكل أعماقها، إما أن تبوح بها الكناية بكل يسر لآخرين فيما بعد، أو تجنح بالقارىء عمّا أقوله لنفسي وحدها، وهي عندي، وراء حرفية الكلمات، تمثّل روح الأشياء»؟

وهل جميع معالم ذلك الابداع الفني متساوية في بعد خطوطها عن المركز الذي يتحكّم بها؟ والهندسة الجمالية في «مجنون إلسا» ـ إذا صحّ أن توجد هندسة بهذه الصيغة ـ أهي مجرّد نوع من الفسيفساء تستقي ألوانها من نسيج اسبانيا المسلمة المزركش؟

وقد يرجع تنّوع الموضوعات في هذا الشعر المتدفق إلى امتلاك آراغون ناصية مضمون الشّعر العربي الأندلسي وموسيقاه. لكن أتون الشرر هذا، لاينبغي له أن ينسينا ضرام الحريق الذي يرتفع في شكوى نار الحبّ والمستقبل معاً.

غرناطة مسرحه المؤقت. إنها تلخص المصير الانساني، وتفاصيل التاريخ والعادات المذكورة، يجب أن تكون حقيقية، كذلك انقشاع الأوهام، والآمال القاسية كتشريد شعب، والكتابة المسكونة بأشباح المؤرخين والكتاب والشعراء العرب. نحس فيها عبور نفحات حضارة مّا، شكوى وأنين الفرقد المهان، آلام أبي عبد الله، آلامنا نحن. ونصبح في نهاية الامر «دون حاجة إلى المجاز الذي يحمله العالم، فلم يعد هناك إلا المأساة الدائمة. في النهار أو الليل، في إسبانيا أم أمريكا، ماعاد هنالك سوى المأساة الدائمة».

# شاعرية المعرفة

يأتي حينئذ دور ركائز منهج آراغون الذاتي في تلقي المعرفة، واللغة عنده، ممتزجة بالأفكار والصور، هي وعاء الشعر وحليته. ثم يقوم عمله الشعريّ الصرف بالانتقاء والاستخلاص الضروريين. يرفض الخضوع السلبي لأحداث التاريخ والحياة، لكنه يستوثقها، يحاول أن يستكشف فيها مايتجاوز حدودها.

إننا غير بعيدين عن «شاعرية المعرفة». تتوضح معالمها عندما يشرح لنا آراغون كيف يقوده الحوار الذاتي الذي يقيمه بعيداً وراء المستوى التأملي مع فكره الخاص ورؤاه الذاتية للعالم إلى التفكير بالمعرفة، ضمن سياق الكتابة والتجربة الخاصة، في قصيدته وهي في طور انجازها:

«طوال حياتي الدراسية في الجامعة، كنت أفضّل ماأود تسميته منهجي في المعرفة: أن أكتب كي أعرف، ثم أنقل إلى الآخرين ماتعلمت. ويرتبط ذلك من دون شك، بكون «الكتابة» عندي شيئاً مختلفاً عما نتصوره: إنها تثبيت المعرفة وتركيزها، ليس في شكل مفصّل أو قيمة علميّة، بل في قالب الايجاز، موجز الصورة، مختصر الشعر، الذي يحوي جميع الاحتمالات في داخله، كل شعاب المعرفة. إذا عرفت طريقة المأكل أو الملبس عند إنسان معين، وما الذي يأكله أو يلبسه، فإنّ فكري يستطيع، فيما وراء هذه المعرفة المحسوسة، أن يلمح مئات الأشياء غير المتوقعة، والتي كانت ستبقى خفية بدون ذلك. هكذا تصبح تلك الطريق الى المعرفة، وهذا التحديد للعناصر التاريخية التي تعطي صورة جديدة للانسان، هي الطريقة الواقعية الصحيحة، وبلغة لاتفهم بالمعنى الفج لكلمة الواقعية، ذلك ماتعنيه الواقعية عندي، وهو ماأراه بعمق فخر مافي حياتي»[1].

---

(١) المحاورات مع كريميو، ص ١٥ ـ ١٦.

ولايمكن لشاعرية المعرفة أن تأخذ مكانها على صعيد الأفكار فقط، حيث تتوالى مختلف «إدراكاتنا للعالم» بفضل نوع من التوالد العفوي العجيب. فالمعرفة لاتنفصل عن العمل. كما أنها لاتنفصل عن جملة المعارف التي يكتسبها الانسان، وعن تقدمه الحقيقي. ان تاريخ المعرفة، كجزء من تاريخ الفلسفة، هو ذاته جزء من التاريخ نفسه.

ليس الشعر والمعرفة أمرين متناقضين. هكذا يرفض آراغون الولادة العفوية للشعر، ويرفض معها مفهوم «السّر الشعريّ».

«ان الشعر موضوع من مواضيع المعرفة، مثل أية قضية انسانية أخرى. فإذا عرضت عليكم نظرية تخصّه، يجب أن تتساءلوا عمّا اذا كانت تزيد أبعاد «السرّ الشعري» أو تنقصها ففي الحالة الأولى، اضربوا بها عرض الحائط إذ ليست سوى خداع متعمد، محاولة لافساد اللعبة، وفي الحالة الثانية فقط، تكون النظرية خادمة للشعر وللانسان الذي ترتبط به أقداره، وهي التي تعطي للشعر مكانته الحقيقية في المجتمع الانساني الذي يتشكل من النور، وليس من الغياهب المظلمة»[1].

الشعر موضوع معرفة، فمن الممكن إذن أن يدرس، وأن يشرح ويحدثنا كلوديل عن الحدث الشعري في «معرفة العالم والذات»[2]. أما آراغون، فيذهب الى أبعد من ذلك، حين يعلن أنّ «أي شعر يمثل الكيان الذي ينقل المعرفة الى أبعد من حدود امتلاكها»[3]. فهو يرسي بذلك معالم هوّية الوجود والمعرفة، الواقع والمعنى. ان اللغة هي الكينونة معبّرة عن ذاتها لكي تجعل الأسباب التاريخية والانسانية لظهور الاشكاليات، ومغزى الحقائق التي تتكشف رويداً رويداً قبل أن تتعمق جذورها، وكذلك أسباب الأمور التقريبية والاغلاط،

---

(١) تأريخات الشعر، ص ٢٥٨.

(٢) كلوديل، «الفن الشعري»، منشورات ميركور دوفرانس، باريس ١٩١٣.

(٣) آراغون، «الشعر»، غاليمار .N.R.F

تجعلها جميعها أموراً محسوسة. لكنّ للشعر وظيفة أخرى، غير التعبير السلبي عن المعرفة، إنه ينقلها إلى أبعد من حدود امتلاكها، المتحولة أبداً، كي تصل الى ادراك مستقبل الانسان.

إن شاعرية المعرفة هذه نوع من «علم تربية» المستقبل. انها خبز الثقافة وقراءة كل شيء عن كثب. ذلك هو بديل انتشار المعرفة الشكلية التي تهتم بتكديس المعلومات دون إخضاعها للفكر المتأمل.

المعرفة في «مجنون إلسا» هي مايشكل النسغ الشعري، المصفاة التي تنتقي المعلومات. هنا تصبح الطريقة الشعرية ضرورة أخلاقية، اهتماماً بصنع فن الحياة، علم أخلاق الكلام.

ليست معرفة «الروح الاسلامية» إذن، في «مجنون إلسا» معرفة حالمة أو تأملية. لقد تم اكتسابها شعرياً، في جهد حيويّ للوصول الى ماهو انساني، عبر بوابة شقاء غرناطة، وحرب الجزائر.

«علينا بالحريق لكي نعرف طيب عرف العود» هكذا يصرخ جاسوس قشتاله الذي يدخل المدينة القرمزية سراً، فيبهره سحرها.

ومرّة أخرى، ليست تلك المعرفة، إذ تنطبق على الآخرين وعلى ذاتها، حجة لادعاء الغربة عن الوطن، أو هروباً الى الامام، أو بهرج غناء عابث يجدد العالم الشعريّ والذاتي للشاعر بشكل متكلف مصطنع. كما أنهاليست ضرباً من السحر، يبعدنا عن زماننا ومشاكلنا، أي بوجيز القول، قصة عتيقة، وتكراراً مصححاً لما كتب شاتوبريان عن «آخر بني سراج» أو ترتيباً مؤنقاً لألاعيب المعارف الشرقية الموسوعية.

ونعود الى توضيح خطوة أساسية لم تشرح بما فيه الكفاية: لقد فرضت معرفة قضايا الاسلام، عبر قناة اسبانيا المسلمة تحديداً، على آراغون ظاهرة خاصة في الحياة القومية الفرنسية، من خلال حرب الجزائر. انه سلطان الجوع الى العدالة الذي جعل صوته يرتفع عالياً.

«كنـا نعيش دون أن نعرف الكثير عما يدور بعيداً تحت ألوان علمنا، التعذيب، والأطفال الممسوخون، تشويه كل شيء، والدم المهراق والضحكة الرهيبة».

إن التذكير بحرب الجزائر أمر مألوف في القصيدة. يطل في لحظات محددة ليعتصر مواطن الألم:

«إني أكتب هذا وألسنـة النيران تلتهم المدن والجسور من جديد، على الشاطىء الآخر من البحر».

لقد داس آراغون عظام العنصرية بقدميه. وهل يغيب عن أبصارنا منظر الألم والمذلة في الزهرة المسلمة التي صاغها في قوافيه؟ ليس قدر الشاعر أبداً في أن يقلد، بل في أن يكـون. عنـدما «تتعاظم حسرة القلب» يغدو آراغون، جسدياً وأخلاقياً وفكرياً، هو غرناطة. وطن انتزع من ذاته، واضطراب عالم يولد من جديد. ولكي نكون ذلك بكليتنا، كيف لنا أن لانتقمص شخص أبي عبد الله، والمجنون العربيّ؟

ليس هنالك لبس ممكن في الصورة الشعرية. انها حقائق جمعت، لاتمس الجوهر التاريخي لغرناطة والأساليب الكلامية ذات اللون الاسلامي، مع أفكار حديثة أجيد التعبير عنها.

وتمضي حركـة المعرفة هذه من الخاص الى العامّ. تحتفظ بعلوّ نظرات الأخلاقي، وارتعاش اليأس، والنبرة العميقة للحقيقة. ولايخفي اتحاد الفكر بالتعبير، أحيانـاً عنـد آراغـون، شيئـاً من التعليمية. نرى هذه مبثـوثـة في القصيدة. بشكل منتقى لايثقل القارىء. ذلك مايسهل علينا الدخول الى عالم لم نتعود عليه من قبل.

## الفصل الثاني

# التكامل الثقافي

«عندما أقرأ قصيدة، اجعل من اختيار الشاعر عالماً أقبله أنا، كي أتابع قراءتي.»
(أراغون، «مجنون إلسا»)

هيّا ندخل مع آراغون الى غرناطة. نقابل بين ماسيقوله عنها، وشهادات المؤلفين العرب. نتحقق من صدق وصفه، ونسجل بعض المراحل التي كان عليه اجتيازها قبل أن يثبت عناصر معرفة اسبانيا المسلمة، التاريخية والانسانية، في هذه «الخلاصة الشعرية».

تعالوا نبحث كما فعل زيد الشاب، راوية قيس بن عامر النجدي، مجنون الاندلس العجوز، كي يفهم عبارات سيّده. لأنّ «فكر ابن عامر يتخذ ذلك الطابع التاريخي، حيث ترتدي قضايا المستقبل مظهر الرفض المستمر، رفض ماكنّا نظنه حقيقة واقعة، حقائقنا النسبية التي كنا نعطيها قيمة مطلقة..

«تلك اللحظات المختلسة، تلك الكائنات الخارجة بلحمها ودمها، والأفكار ذاتها التي تسكن رؤى المجنون، كان ينقصها في رأيي وفي أعماق روحي، إمعان البحث ملياً في التاريخ، بحثاً لايمكن بدونه لأي فعل عاديّ، أو لأية عملية فكرية للانسان، في مرحلة معينة تمثل عتبة المستقبل الصيرورة، أن يكون لها معنى، بل تصبح أشبه بالدخان. القنديل الذي استعمله، وحذائي، والتحية التي ألقيها، ذلك كله لامعنى له الا في السياق الشامل لماضيه، وإذا ماضاع هذا السياق، تصبح جميعها مجرّد آثار عتيقة غامضة، هباء ورائحة قبور. بين مأراه اليوم وماعشته في الماضي، وهذه المشاهد المؤثرة التي يتخبط فيهاابن عامر، تنقصني حلقات تربط الأيام والعصور، سلالات فكرية، ملوك وحروب، شعوب تولد وتموت، هجرات بشرية، أديان ونشيج حزن.

«عندما أقرأ أحد الشعراء، أجعل مما اختاره ذلك الشاعر عالماً أرضى به أنا، كي أستطيع متابعة قراءتي له. هذا الدليل الذي اتخذته، إذ يربطني به عبر حبل الكلمات، يشدني خارج المعنى المألوف للأشياء. يخلط الفم بالوردة، فإما أن يغدو ذلك قانوناً عندي، أو أغلق الكتاب. لكن ماذا أفعل بهذا الكتاب ذي الصفحات الممزقة، وهو ذلك النجدي؟ لقد فهمت ذات يوم أن لاشيء فيما يقول كان مجرد حكاية مجازية. ولابدّ لي كي أدرك سيدي، من أن أجازف بفرضية واقع يأتي بعدنا، في رحلة لاأعرف لغتها ولا أستطيع تعلمها، ينقصني فيها كل تفسير لما هو كائن بماكان من قبل».

لنتمسك بهذه الوصايا. قد يبدو وضعها هنا لضرورات الحكاية الروائية، بينما هي في الحقيقة إحدى أكثر الوسائل مباشرة وأبعدها عمقاً كي نجني تلك التفسيرات المحتملة، لذلك التاريخ المتوازي المزدوج من جذورها، تاريخ المجنون الأندلسي، وتاريخ غرناطة، لأننا اذا أغفلنا الأساسي وأخذنا بالثانوي، قد نجازف بجعل الشعر يعترف بغير حق بعبثية الحكاية.

يحدثنا زيد بالنيابة عن آراغون، اذ أعاره النجدي صوته تبدأ ولادته بالشعر ومن أجل الشعر. انه بديل فكر آخر لايمكن التعبير عنه في شمولية دون العودة الى مجرى الدهور. بهذه العودة، نخلق نظيراً له من عصرنا وفي الوقت الذي يبني فيه عصارة عطائه، يحكي لنا الشعر الحياة اليومية في غرناطة. يتحقق بذلك امتزاج النشيد الشعري بالمعرفة الشاملة.

لكن زيداً لاينخدع، ولايخدعنا، بتلك المظاهر. انه يتساءل عن التنقيب الذي يجب عليه الاضطلاع به لكي يتتبع الحلم اليقظ لدى سيده. واذا كان هذا الحلم على شفا هاوية اللغة؟ إن أغنية غرناطة تنطلق عبر مساره. تجتاز المساحات التي تم اكتشافها لعدة سنوات خلت، في الأدب والفلسفة والحضارة العربية في اسبانيا عند غروبها، كي يغوص أعمق في أقاليم لمّا تكتشف بعد، في المستقبل المهجور وحقيقة واقع الغد.

مع النشيد نفسه، سوف نتجاوز التناقضات القائمة بين المعرفة العلمية للشرق، التي تتطلب «شرحاً طويلاً للتاريخ»، ووسائلنا في توقيف «حلقات الأيام والعصور، وسلالات الفكر» بوساطة «الخلاصة الشعرية».

إن معرفتنا لاسبانيا تلك، تتحرك وتتأكد في وعي مصيرنا المحتمل. ولا يمكن أن يختلف أسلوب زيد في قراءة القصيدة عما أوصى به آراغون بخصوص «الشعر المتواصل» لبول ايلوار، حيث يقول:

«ان الشعر، شعرنا، يجب أن يقرأ كما تقرأ الصحيفة. صحيفة العالم الذي سوف يأتي». [1]

لنحاذر إذن من أن نخنق «مجنون إلسا» تحت وطأة غياهب التفسير وفزلكات المعرفة. لكن ماذا نفعل عندما يطرح هذا الكتاب نفسه أمامنا على أنه شمولية نهائية للتراث الثقافي في اسبانيا المسلمة؟ يجب أن لايخفى علينا أننا نخاطر بتمزيق روح الأغنية الشعرية في الحاحنا المستمر على اعادة بناء هيكلها لبنة لبنة.

وقد نتمحل الأعذار أيضاً في الاحتماء وراء هيمنة المؤلفين العرب والعلماء المستشرقين. لكن النصوص التي نعود اليها لاتهدف الى الحلول مكان قصيدة آراغون، بل الى الشهادة على تكامل هذا العمل. هكذا نظن أنه قد يصبح بامكاننا أن نوضح ببعض الامثلة ذلك التداخل الثقافي بين الشرق والغرب، الذي طالما سمعنا عنه، وتنقصه أحياناً الأمثلة والنماذج الملموسة.

وهاهي الفرصة متاحة لنا في «مجنون إلسا» بحيث لايحق أن نتجاوز اغتنامها. فلننظر أولاً كيف كانت حال غرناطة وشعبها.

«لايغير من الامر شيئاً اذا أبدلتم غرناطة اسمها العربيّ باسمها الهجين غرانادا، أو أطلقتم على النهر الذي يغسل قدميها ليصب في «الغوادا الكفير» أو

---

(١) «تأريخات الشعر» ص ٦٠ «الشعر المتواصل» بول إيلوار، N.R.F. ، غاليمار.

الوادي الكبير، صورته القشتالية أو الفرنسية، فكتبتم خنيل أو كزينيل عوضاً عن كتابته العربية سنجيل، شانيل أم شنيل. . فجميع التراث الأندلسي اليوم هو في قبضة محمد الحادي عشر، من بني نصر، سليل الأنصار أصحاب النبيّ، ومعـه هذا الشعب المؤلف من قبائل كانت بالأمس متعادية، وقد جاءت من افـريقيا لتنتـزع هذا الفـردوس، حتى لنـرى بين جنـد الملك، نخبة فرسان غرناطة، جنباً إلى جنب بربر صنهاجة وزناتة، قبيلتين عدوتين زمن البداوة، جميعهم اليوم يدافعون معاً عن آخر معاقل الاسلام».

ويتضح الاهتمام بالدقة والواقعية في عمل آراغون الشعريّ جلياً، عندما نقـارن مايقـوله عن مملكة غرناطة بما نجده عند آخر كاتب عظيم في اسبانيا المسلمة، هو ابن الخطيب المشهور، المولود في لوخا، ومات مقتولاً في فاس عام ١٣٧٤ . وقد أولى اهتماماً خاصاً لتاريخ آخر معقل اسلاميّ في اسبانيا.

ويُعدّ مؤلفه «كتاب الاحاطة في تاريخ غرناطة»[1] معجما بيوغرافياً رائعاً لشخصيات تلك المدينة، وأولئك الذين ارتبطت أسماؤهم باسمها، لسبب أو لآخـر. كما كتب تاريخ الأندلس، بعنوان «أعمال الاعلام»[2] ونجد في كتابه «اللمعـة البـدرية في الدولة النصرية» وصفاً لغرناطة، للمملكة وتشريعاتها، عاداتها وتاريخ ملوكها.

وإذ عاش الساعات الأخيرة لبهاء عزّ دولة بني نصر، فقد استطاع أن يستمتع، ويكون شاهداً على ازدهار غرناطة.

---

(١) مخطوطات ١٦٧٣ و١٦٧٤ في مكتبة الاسكوريال، طبعة جزئية في القاهرة (مركز الاحاطة).

(٢) (أعمال الأعلام) تاريخ إسبانيا المسلمة، منشورات ليفي بروفنسال، الرباط ١٩٣٤ م، ١٣٤٧ هـ.

أيمكن ياالله أن تقضي
بنهاية جمال الأيام
وبأن يمحي من الذاكرة
ماكان مدينة عظيمة
موسيقى تاريخنا
كل ماكان قائماً حياً
شعباً وعالماً وروحاً وعمراً
حلم الملوك والأشجار
هذه الأشياء التي لمستها أيدينا
ذلك الحوار بين الغيوم
والأمواه تغنّي في أحواض المرمر.

## الشعوب المختلطة

كيف كانت تعيش مختلف الشعوب والقبائل الأندلسية؟ هنا يحدثنا آراغون عن روح التسامح التي كانت تحكم شعب غرناطة، بغضّ النظر عن الأصول الاثنية، وخصوصيات كل مجموعة.

«النساء هنا لايضعن الحجاب إلاّ لماماً، ولا تُرفض ابنة العنقود على حاسر رأسه، وطيلسانه الخفيف على كتفيه. وعندما ينبت شعر الرأس، فمن النظافة أن يصبغ بالحنّاء طالما لم تطله يد الشيب، مما يجعل الرجال والنساء بين زمن الحبّ وسن الرشد ذوي شعور حمراء في هذا البلد. هذا الشعب باقة لايمكن فصل ورودها المتنوعة، ينمو فيها الآس إلى جانب وردة شارون. ولم يفكر أحد في غرناطة قط أن يقيم حاجزاً بين اسماعيل واسرائيل. كان التفاخر فقط، لا الاكراه، يجعل اليهودي يعتمر طاقية صفراء. ويمكن القول ان نزاعات افريقيا العنيفة تتلاشى اذ تعبر البحر، مثلما الريح إذ تبتعد عن

الصحـراء وسـلاسل الصخور. كان أمراً غريباً على القادم ضيفاً من اسبانيا العنف، مخبئـاً صليبـه تحت نطاقه، وقد يكون مثيراً أيضاً، إذ لازالت عيناه مغـرورقتين بدخان الحرائق، منذ عشر سنوات قبل ذلك التاريخ، في أرجاء مملكـة المصلوب، تنـدلع في الأعياد الشعبية، بينما لايحرق اليهودي هنا على رؤوس الأشهاد».

لنعيد قراءة قصيدة «الفنـدق» هنـا تظهر أيضاً الخطوط المميزة لمجتمع العـرب الأنـدلسيين: روح التسـامح، أولاً نحو اليهود، على عكس المناطق الأخرى في «إسبانيا العنف» حيث كانوا «يحرقون على رؤوس الأشهاد». كانت غرناطة حينئذ مكان التقاء الغرباء القادمين من افريقيا وآسيا، ومن فرنسا أيضاً (بلاد الافرنج أو الفرنك). ويبدو ذلك لجاسوس قشتالة «علامة التهتك ونذيراً بانهيار وشيك» تجمع الشعوب في الأندلس، وأن «الحرب أيضاً بالنسبة لأهل غرناطة لاتعني حدوداً مغلقة» ونجد الاجابة على ذلك في قول مزارع من المرج إن أهل غرناطة مستعدون للموت من أجل الأندلس، ليس لأجل المناجم أو الفضة، بل لمتعة العيش فيها، لأجل روح التسامح، ولأجل الثقافة. لأنه اذا كان فرديناند «ملك اسبانيا المزعوم» يحرق من لايعتنق دينه، فنحن العرب قد «أبـدعنـا القوافي والموسيقا لأجل الآخرين، كما هي لنا نحن» فأمام البربري المسلم المتعصب، كما هو الأمر أمام مطران قرطبة، يجب أن نرفع لواء الحياة الرغيدة، في وئام تامّ مع أبناء جنسنا، حسب قواعد الضيافة الأندلسية. وليأتِ الغـريب بسـلام يشـاركنـا متعتنا وحبنا لزراعة الورود وحفر الأخشاب وريّ الأرض والحبّ.

وإذا مافتحت له ابنتي حينئذ ثوبها
فليستمتعا معاً
هكذا ينسى الغريب ذكراه لأي شيء عدا الأندلس

هكذا ينسرب النور الأندلسي في قلبه كشعشعة الجداول
مثل مملكة الإنسان
وسكر الربيع في دهشته بين الثلج والنار.

## أصالة الأندلس

تلك هي الحالة الفكرية لأهل الأندلس، السكان الأصليين. كان دينهم ولغتهم يجعلانهم يبدون عرباً بينما هم في الحقيقة اسبانيون أندلسيون.

ويكتب المستشرق الفرنسي الكبير ليفي بروفنسال قائلاً:

«لم تكن تلك الأصالة في اسبانيا العربية ترجع فقط إلى عزلتها النسبية عن بقية دنيا الاسلام، والمسافة التي تفصلها عن المشرق. بل كانت مدينة بها الى العديد من الأسباب الذاتية: تجمّع شعب من ألوان شتى يصعب حصرها، متباينة الأهواء، شعب مركّب، فإلى جانب أقلية من العرب الأقحاح، بربر من شمال افريقيا، وإفرنج، وسلافيون، وبخاصة مجموعة السكان الأصليين من السلتيين سكان شبه جزيرة إيبريا، ومعظمهم ممن اعتنقوا الاسلام، المولّدون، كما كانت توجد في المدن والأرياف مجموعات كبيرة من السكان ممّن بقوا على النصرانية، تحميهم السلطة المركزية رسمياً، احتراماً لتراث الاسلام في التسامح، كما نجد في كل التجمعات السكانية الهامّة، مجموعات يهودية هامة نشيطة، في مأمن من موجات التعسف. أصالة تدين أيضاً للازدواجية اللغوية لغالبية السكان العظمى، مستعملة في الوقت نفسه، وفي كل مكان اللغة الرومانية الى جانب العربية. أصالة مبعثها أيضاً إطار جغرافي شديد التنوع والتباين بين مجمل ماكان يشكل دار الاسلام. ومن المؤكد أنّ كل سكان المدن، والقرويين، الجبليين وفلاحّي السهول المتعلقين بالزراعة، أي جميع من يشكلون شعب الأندلس في جنوب شبه الجزيرة الايبرية عصر الاسلام، كانوا قليلاً مايشبهون سكان الوديان في اسبانيا الوسطى، وأقل شبهاً بكثير، بكل

تأكيد، بأعدائهم في الممالك المسيحية، ليون وقشتالة وفاسكونيا. لكن أندلسيي السهول والجبال، والمناطق الساحلية الخصبة، أو السهوب القاحلة الجرداء، كانت بينهم ملامح مشتركة، بشكل أصبح ينطبع رويداً رويداً في أذهانهم، دون وعي، الشعور بأنهم ووطنهم يؤلفون شيئاً معيناً له مايميزه في عالم الاسلام». [1]

كان السحر الذي تمارسه الأندلس على سكانها ينعكس في طباعهم: اللباقة وحسن العيش، مما طبع فيهم.

ويقول المؤرخ العربي المقري: «كان لأهل الأندلس طريقتهم في الحديث والمزاح، وقول الأشياء بطلاوة، وسرعة بديهة في الاجابة تفحم الآخرين والكياسة والأدب من صفاتهم الغريزية، نجدها عند أطفالهم كما عند اليهود، وبشكل أوضح عند علمائهم وأكابرهم»[2].

## من الخارج الى الداخل

يمثّل رجل المرج الذي ارتجل قصيدته في «مجنون إلسا» رداً على ماقاله الغريب، ثمرة ذلك التمازج الاثني في اسبانيا ذلك العصر، التي أسماها العرب جزيرة الأندلس، مثلما أعطوا اليهود اسم السفارديين. ويذهب بنا آراغون الى حد التذكير بأنّ سيفيلّيا، اشبيليا المسلمين، قد تكون حسب اليهود تحريفاً عن العبرية شيبوليت، أي السنبلة.

---

(١) ليفي بروفنسال: «الدور الفكري لاسبانيا المسلمة» في «الاسلام في الغرب»، دراسات في تاريخ العصر الوسيط، منشورات ميزونوف وشركاه، باريس، ١٩٤٨. كما نشر بالعربية تحت عنوان «تراث الأندلس» في مجلة «الكاتب المصري» القاهرة، المجلد الرابع، الجزء ١٦، كانون الثاني - يناير ١٩٤٧، ص ٦١١ - ٦٢٣.

(٢) المقري: «نفح الطيب» منشورات دوليد، المجلد الثاني، ص ٢٥٩. ذكره هنري بيريس في «شعر الأندلس»، وأضاف: «نلاحظ هنا الاشارة إلى اليهود، حيث يعتبرهم المؤرخون جزءاً من شعب الأندلس، مثلهم مثل المسلمين من جميع الأقوام»، ص ٢٠.

ليس ذلـك ادعـاء معرفة، إنما هو تذكير دقيق بالذوق المشترك لليهود والعرب في المجانسة الصوتية، مما يرسي تشابهاً كبيراً بين الثقافة العبرية والأدب العربي، كما تختلط وتتداخل العناصر السكانية في اسبانيا المسلمة.

لقد توقفنا عند هذه التفصيلات في البدء، لأنها تعطي الاطار الخارجي في «مجنون إلسا» ألوانه. فيبدو الكتاب مزيجاً عجيباً من الشاعرية والاستشراق، لانكران لقيمته الوثائقية، وبخاصة فيما يرتبط بالواقع الاجتماعي والسيكولوجي لمختلف الطبقات في اسبانيا المسلمة.

الشعر هنا يتخذ شكل المعرفة العلمية، يصبح فرصة علمية تستخدم العلوم القائمة وتستفيد من خلاصاتها، دون أن تعمل على تجريدها من علاقتها بموضوعية العصر الذي تبحث فيه. ووجدنا مثالاً على ذلك في المقاطع الخاصة بكريستوف كولومبس. فهناك أبحاث قريبة العهد[1] تسمح بالاعتقاد أنه كان واحداً من «الشويتا» أي أحد المتحدرين من اليهود الذين اعتنقوا المسيحية في جزر الباليارس. وقد أدخل آراغون في كتابه خلاصة تلك الابحاث الرصينة ووضعهـا بدقـة في السياق الـذي ترتبط به، بما في ذلك مايتعلق بأيديولوجيا جاسوس قشتالة الذي نسمع قوله: «هكذا، عندما أنظر الى هذا الرجل ذي القسمات الخشنة، والعينين الجاحظتين [يعني به كريستوفر كولومبس]. . ولكن من يعلم أنه كان من قتلة المسيح؟»

وإذ يقرأ آراغون هذه الدراسة العلمية أو تلك، مما يلزم لكتابه الشعريّ أو الروائي، فإنه يجعل منها مرتكزاً يبلغ به غايات أخرى، أهدافه التي رسمها لنفسه.

نجـد لديه نبرات ابن خلدون في التاريخ، والغزالي أو حسين منصور

---

(١) انظر بخصوص ذلك: «كريستوفر كولومبس» لسالفادور دو مادرياغا (منشورات هوليس كارتـر، لنـدن ١٩٤٩)، وبخاصة المقطع الثالث بعنوان «كريستوفر كولومبس مغامر من قشتالة»، ص ١١٩ ومايليها.

الحلّاج في التصوّف الاسلاميّ، والأندلسي في الحرب المقدسة، والمتنبي في السخرية الممزوجة بالمرارة في قصائده، وابن حزم في الحبّ والعاشقين، وابن رشد في تأملاته حول علاقة الدين بالفلسفة، وجامي في شاعريته الفذة الفريدة، والكثير من النماذج الأخرى، التي لم يقلدها تقليداً، بل تمثّلها، عقلها، وجعلها تنساب في تيار شاعريته.

ليست هنالك فكرة عابرة أو محملة بالمعاني لاتستدعي لديه استغراقاً عميقاً في الوسط الظاهريّ والأخلاقيّ لغرناطة القرن الخامس عشر، فيمتد الفكر الى أبعد من ينابيعها، ويعمّق تأثيرها حتى عتبة إدراكها الحيّ بمشاعرنا العصرية. ليست هنالك من لعنة الا وتكشف القناع المزيّف للمتعصبين المنافقين، ومن يحتمون بآيات القرآن دون فهم، في جميع الأقاليم.

وليس هاماً أن يقال ذلك في القرن التاسع الهجري، الخامس عشر الميلاديّ، أو قبل ذلك التاريخ أو بعده طالما أن السمات الروحية لغرناطة تتخذ قسماتها في «مجنون إلسا» من ذلك الولع الأندلسي بالجمال الغامض لمقاطع السجع والقوافي، لأجل تصوير محسوس لحياتهم القومية، وحياتهم العادية اليومية.

## شعراء غرناطة

لن يدهشنا أول لقاء لنا بهم، سيكون من خلال الشعر، أو بالأحرى عبر النقاش الذي يدور بين المدارس الشعرية، كما كان مألوفاً في بلدان المشرق، وفي اسبانيا الأندلس. ذلك أنه في غرناطة، عام ١٤٧٦، عندما أصبح محمد بن أبي الحسن بن عبد الله، المكنّى بأبي عبد الله، الملك محمد الحادي عشر، كنا نجد أنفسنا في مدينة سلّالين وشعراء، نجاريّ عربات وتجار، صانعيّ فخار وحائكين، صناع سكاكين وقرميد.. تسمع الأغاني في دهاليز الشوارع المظلمة، وتفتح البرية ذراعيها لفتيان يسكرون بعطرها. وفي أعالي غرناطة،

خارج الأسوار، نسمع ضوضاء كما في بيع المزاد، في سوق بضائع غير مرئية . .

في «سوق القوافي» ذاك، تتواجه مختلف المفاهيم الشعرية: هذه تتغنّى بأمجاد الملوك، وتلك التي قيلت لأجل الفنّ الخالص، تعبير موسيقّي لّلغة وضع في ايقاعه الأساسي بعيداً عن الظروف والواقع. وصوت آخر، هو صوت الواقع.

جميع أهل الأندلس، أمراء كانوا أم أعياناً، فنانين أم فلّاحين، حتى أولئك المحرومين من الثقافة الأدبية، أو الأميين قراءة وكتابة، يحبون الشعر ويقرضونه.

كان ابن جامي دبـاغـاً في باداجوزا، ويحيى جزاراً في سراقوسة، وابن رحاح حجاماً، وابن لبانة من التجار.

ونعدّ من الفلاحين ابن عمّار الذي غنّى معركة شيلب، وابن صرّاف من قرية بيرجا، وابن مقانة من الكابيدش.

وقـد صف هنري بيريس في كتابه الشهير «الشعر العربيّ الأندلسيّ في القرن الحادي عشر»[1]، بشكل مفصّل، حبّ الأندلسيين للشعر. إذ يقول:

«ألا يدهشنا حقاً ذلك الانتشار الواسع للشعر في اسبانيا القرن الحادي عشر؟ فقلما نجد شيئاً مماثلاً في المشرق منذ عصر الاسلام، ولا شيء من ذلك في المغرب الاسلامي في العصور السابقة لعهد ملوك الطوائف. كان الشعر في المشرق يمثل نتاجاً أرسطوقراطيا، أما في اسبانيا القرن الحادي عشر، فقد كان سمة قومية، يتبدى في كل مظاهره، لأن الظروف السياسية والاجتماعية كانت ملائمـة تماماً في ذلك الزمن. ويقدم العصر الوسيط، في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، نموذجاً واضحاً عن ذلك في أشعار التروبادور.

(١) «الشعر العربي الأندلسي في القرن الحادي عشر»، سماته العامة، مواضيعه الرئيسية وقيمته الوثائقية. لمؤلفه هنري بيريس (مكتبة أمريكا والمشرق، آدريان ميزونوف، باريس ١٩٥٣ ص ٦٠ ـ ٦١).

«كان الشعر أغنية العامل والفلاح تنسيه متاعبه الجمة، وللحاجب أو الوزير وحتى للأمير، كان هروباً من الهموم والنوائب، ومصدر رزق الشعراء المحترفين، الذين ينبغي عليهم عدم إغفال الجانب الفني، لكي ينال شعرهم الحظوة والصلات، كان عنوان فخار للجميع، فما كان يحط من شأن الأمير نفسه أن يقرض الشعر، بل على عكس ذلك تماماً.

«كان الأندلسيون يحبون الشعر لذاته، للايقاع الكامن فيه، والذي يجعله على الشفاه كلاماً مجنحاً، الموسيقى قبل أن يكون الكلمة. كانوا يغنونه اكثر مما يلقونه».

كان الكثير من الشعراء نظامين وموسيقيين في الوقت نفسه مثل أبي عبد الله بن حداد من ألميريا، وابن باجة من سراقوسة، والراضي بن المعتمد.

ولئن مثّل الاغريق الشعر في آلهة Muse فقد كان يمثل في المشرق الروضة، أو يصوّر في ملامح الفتاة العذراء.

هكذا يصف ابن عمّار الأبيات التي بعث بها اليه أبو عيسى بن لبّون:

«ماأجمل هذه العقلية التي أخرجتها من خدر أفكارك تزينها قلائد شاعريتك

شعرها غزير معطّر الضفائر كشفتيها اللمياوين، وقدّها أهيف، وعنقها يتقلّد الجواهر من الطولا الى الحادي»[1].

كان للشعراء قدر كبير عند العرب. تعزى لهم قدرة سحرية في التعبير عن قوة المشاعر، مما كان يحيط الشاعر باحترام شبه ديني، ويمنحه الثروة أحياناً. وكان النظّامون من الكثرة في اسبانيا المسلمة بحيث أضحت مهنة الشعر سبيلاً للتقرب من الأمراء والنبلاء وأغنياء التجار، ممن كانت قصيدة مديح فيهم تحظى دائماً بمكافأة مجزية. وكان التمييز بين النظّامين والشعراء، من ناحية أخرى، يتضّمن ادانة لأولئك، المهتمين أولاً بالتكسب، ولهؤلاء

---

(١) الفتح بن خاقان: «قلائد العقيان»، بولاق، ١٢٨٣، ص ١١٨. (قافية الراء، بحر البسيط)، وذكره هنري بيريس في «الشعر الأندلسي»، ص ٦٣.

أيضاً، لأنهم سخّروا شعرهم الذي لايجوز أن يكون الا حلية روحية سامية، وبحثاً جاداً عن العلم والموسيقى.

كان يكفي أن يقف أولئك الشعراء الجوالون، الذين يمتهنون الشعر لكسب رزقهم، بباب قصر أمير، كي يقودهم حاجبه «صاحب الانزال» المكلف خصيصاً بهذه المهمة، الى رحاب مضافته. ويتضمن قبول الأمير استضافة الشاعر التزاماً أدبياً بسماع شعره. وقد خصص يوم في الأسبوع لهذا النوع من الاستقبالات. كان الامتحان عسيراً والنقد دقيقاً، وسيد المجلس هو من يصدر الحكم، وعندما ينال الشاعر القبول، يعيش في كنف مضيفه.

«كانت الانتقادات التي توجه الى الشاعر عادة، لزعزعة الثقة به في الوسط الأدبي، وانتزاع مكان الحظوة الذي يحتله في كنف الامير الكريم أو الشخصية المرموقة، تنصب على مهنته شاعراً بكل تحديد، أكثر منها على سلوكه الشخصي. تراقب أخطاؤه في النظم، ويشار الى أي تقليد أو اختلاس، ويعامل دون رحمة أي تضمين غير معلن، تفحص مفرداته الشعرية بدقائقها، ووجوه البلاغة يتم وزنها بكل اهتمام، مما يفسرلنا أهمية القالب الشعريّ عند الشعراء الأندلسيين.»[1]

ذلك هو الجوّ العام، أساس اللوحة الذي استخدم في نظم «سوق القوافي» مثل بقية القصائد التالية لها في الفصل الاول من «مجنون إلسا»، وبخاصة «نشيد باب البيرة»، و«خيال السموات حسب ابن سينا»، وقصيدة «الدرويش»، و«القيصرية».

إن الهيمنة الشعرية التي تبرز منذ الصفحات الأولى في «مجنون إلسا» أمر طبيعي كما أن الحوار الشعريّ بين شعراء غرناطة لم يكن قسراً للسياق الزمني، بل هو إعادة بنائه في واقعه التاريخي. وفي المقام الأول، تزايد عدد الشعراء:

---

(١) بيريس، «الشعر الأندلسي»، ص ٧٧.

جاء كل من في غرناطة من الشعراء الى ضفاف ماء السد كي
يتجادلوا حتى مغيب الشمس.
ومنهم في هذه المدينة أعداد لاتحصى حتى لنحسب أننا في حقل
من طيور الحجل،
أو لايتعلم المرء هنا نظم الشعر قبل قراءة القرآن نفسه،
منذ أن ملأ هذا الشعب اسبانيا كما تمتلىء الكأس،
ونسي المحاربون رائحة النوق.
حتى الأطفال إذا ماحدث أمر غريب
هبّوا يرتجلون الشعر بشفاه كلون المطر.
إنها بقعة يحفّ بها الشجر الذي لاينفك يراقب جماله في المياه
الحالكة،
يرى نموّه في الاتجاه المعاكس
ولايمكن ان نتخيل مكاناً أمتع لمناقشة حرّة،
حول حروف علّة ممدودة وساكنة، تتشابك فيها بينها،
ونرى الفتيان يخشون أن يقولوا شيئاً
يرتكبون فيه غلطاً بحق العلم.

## حوار أبدي

هكـذا إذن رسم الاطار بألوانه الحقيقية. لكن آراغون يتخذها فرصة لعقد المقارنة بين مفهومين للشعر: الواقعي، والآخر الشكلاني حوار أبدي لاينتهي !.

كان التقليد السائد لدى شعراء البلاط، في عهد ملوك الطوائف، يقضي بمدح الملوك والأمراء، ووضعهم في صورة من المجد عظيمة. وسوف يحدثنا أول شاعر من غرناطة يبدأ الكلام في «سوق القوافي» عن هذه الحقيقة التقليدية،

والتي ضحى أعـظم الشعراء من أجلها، لكي ينشدوا حكام امارات صغيرة قصائد قلّ فيها الذوق الشعري، وكثر الاطناب.

وآخر من المحدثين، يطالب بالكلمات المؤثرة. كأنه ناطق عرضي بالجدل المعاصر في القرن العشرين حول جوهر الشعر ودوره، ويعرض لنا نماذج تذكرنا بغرابة بالمنهج الشعري من شارل بودلير الى ادغار آلان بو، وستيفان مالارميه وبول فاليري..

يصرخ هذا الصوت المجهول من غرناطة:

أعيدوا إلي أعيدوا ظلام النفس وفوضى الأعماق بين الصيحات الهادرة،
أعيدوا إليّ ضوضاء دون غاية، وترنيمة عبثية تنتفض فيها رقصة الظلام، وتعشق نفسها الغياهب الحريرية،
آه أعيدوا إلي تلك التمتمة العميقة، أنسى فيها شهادة الكذب وخضوع الأشياء،
ذاك وحده البحر من غير شطآن، أو ان أحببتم الهوة من دون قرار؛ يكمن فيها كل مايمكن ان نسميه شعراً.
أدعو شعراً الصرخة التي تنتزعها منّي اللذة، مثلما العبارة تسحقها الصخرة،
أسمي شعراً كل مالايتطلب فهماً ومايجبر الأذن على الثورة،
لكن شعركم فلا، لاأراه شعراً أبداً.

ألا تلخّص هذه العبارات التي جمعت هنا في باقة عشوائية، متطلبات ومهـارات فنّ الغمـوض، العـزيز على قلوب المتمسكـين بما يسمى «الشعـر النقي»؟ ويبدو آراغون في دعوته إلى «الترنيمات العبثية» و «التي لاتتطلب فهماً» كأنه يقلّد هازئاً نصاً شهيراً للأب هـ. بريموند كتبه في «الشعر النقي»:

«كي نقـرأ قصيدة كما ينبغي، أعني قراءة شعـرية، لايكفي، وليس ضروريأ بالأحرى أن نفهم معناها. إن فلّاحة أصيلة تنفتح دون جهد أساريرها لسماع شعر من الترانيم اللاتينية، حتى لو لم تغنى، وأكثر من طفل، تذّوق أول أغنية رعوية قبل أن يفهمها».

قد نكون مجحفين بعض الشيء في معالجة هذه النصوص مجتمعة. اذ يجب القول بأنها تعيدنا الى الأطر المألوفة التي تطوّرت زمن بول فاليري، وتلك المنـازعـات الكاذبة بين البلاغيين الذين قسموا عالم الشعر بشكل زائف الى مدافعين عن الشعر ـ الموسيقى، ومحبذين للشعر ـ المضمون».[1]

وأمام هذا المطلب الشكلاني تماماً، في الايقاع الشعري للكلمات، أو «العبارة التي تسحقها الصخرة»، يطلب آراغون الرّد من شعراء سوق القوافي، في غرناطة. فيقومون بذلك شعراً، موضحين عدم الاتزان في المفاهيم الجمالية الشكـلانية، المعروفة في أيامنا، وكذلك معالم حدود المدارس الأدبية ومختلف طبقات الكتّاب:

لكل منهجه ولكل جماليته

وقد يبدو ذلك التصنيف مقتضباً، لكنه يمتاز على الأقل بكونه أدخل في القصيدة قائمة بكل المثالب المحتملة في استحالة النقاء الشعري:

هنالك مدّاحون مستعدون لامساك الفجر أو العاصفة، كي
يجعلوا منها للأمير وشاحاً، وآخرون أضاعوا أيامهم في
صقل كلمات مضى زمن طويل دون أن ترضخ للاحساس
الشعري، وثالث يغتبط بكل جرْس يسمعه في مفرداته.

---

(١) انظر فصل «نويل أو المدرسة الكيفية» في «تأريخات الشعر» لآراغون، (منشورات سكيرا، جنيف، ١٩٤٧، ص ٢٣١ ـ ٢٥٨).

ويستمر حوار الشعر أمام أسوار باب البيرة. وقد انصب هذه المرة على موضوع محدد: تبرّم الفرسان العرب من أبيات مدحهم بها شاعر عجوز، من البحر الكامل، جمعها آراغون، وهي من قافية الراء.

حدثت حينئذ ضوضاء صاخبة تشبه أصوات الجنادب،
كل واحد يدلي باعتراضه ويعود ليصوغ
الصورة والموسيقى والكلمات غير المنتقاة وغثاثة الايقاع،
واحد يبغي لون الثياب، وآخر صهيل الخيول.

أهي مجرد حذلقة لنقاد جمالية الشعر؟ فذلك الاهتمام بتقنية البيت الشعري لن يجدد الموضوعات التي يعاد طرحها. والفارس الذي تُوجَّه القصيدة اليه، سوف ينزع عنها كل مايعيق فهمها، على عكس مايفعل هواة الشعر:

ماذا تهمه الأوزان والقوافي
مفاعلاتن أو مستفعلن
إنه لايفهم سوى المعنى البارز للكلمات

ونجد تلك الأولوية تعطى للمعنى الشعري على حساب المبنى، في توكيد أكبر عند آراغون نفسه، إذ يتدخل في «مثال مدرّب الرقص» فيعيدنا الحوار بين مؤلف «مجنون إلسا» ومصّمم الرقصات، من زاوية أخرى، إلى منشأ القصيدة ومراميها العميقة، كي لاتجعلنا موسيقى غرناطة، عام ٨٩٧ للهجرة، نستغني عن سماع دقات إيقاع عصرنا، القرن العشرين.

إنها بشكل دقيق أنشودة مبعثها ضرورة داخلية، ولايمكننا بصيغة مّا أن نجعل موسيقاها الخاصة تعبّر عن زمن فريد، ونفصلها عن الطبيعة الخاصة بواقعية آراغون.

تولد غرناطة، هذه أو غرناطة أخرى
ليست وشياً مزخرفاً أو جبازاً مجرّداً.

فالظروف التي ألهمت ذلك الشعر خاضعة لحركة النفس، ولشاعرية تجذرت عميقاً في التاريخ المعاصر للواقعية في الشعر الفرنسي.

وقفت قبالة هذا العصر أنظر اليه ملياً،
أولم يقرأ آثار دموعه في مآقي،؟ أخبروني،
لم أفصل أبداً بين الفعل والحلم في قصيدتي
فجعلتها تعبّر عن الحدث في كل أبعاده
وإذا ماتذكرنا فيها بعد العديد ممن سقطوا ظلماً
فبسبب بيت من الشعر وضعته بكل إجلال تحت رؤوسهم المقطوعة،
لي الحقّ في أن ترددوا في ملامتي على اختيار دربي بين الصخور والأزهار البرية،
وبها يبدو عودة مني الى ماكان من قبل كأساً مقلوبة.

فلتكن إذن حرارة النقد منسجمة، لدى قراءتنا «مجنون إلسا»، مع لهب إبداع القصيدة ولنستمتع برغم ذلك بالسير عكس درب الشاعر، بأن نحلل ماجاء من أعماق نفسه السحيقة، ونصل بذلك الى مراميه الدفينة، نفكك لغته الشعرية، أكان ذلك في وصفه للفندق أو للقيصرية في غرناطة، أو للقلق الكامن في قلب أبي عبد الله، أو ذلك الحبّ المجنون الذي تجعل الرؤى جمراته تضطرم من صفحة إلى أخرى..

## الفصل الثالث

# الشعر والتاريخ

«ليس أبداً مرآة لسلطان، بل صدى لانسان»
·آراغون، «مجنون إلسا»

ماهي الفائدة في احياء تلك التواريخ القديمة للأندلس المسلمة، تواريخ ناقصة دوماً، وغير صحيحة غالباً؟ فالاسبان الذين كتبوها في أتون الأحداث، أو بعد أن عفا الزمن فغطى برماده تاريخ أعدائهم القدماء، هل يمكنهم الحديث في حياد عن الشعب الغالب والشعب المغلوب؟ لقد حاولت بعض الكتابات المشبوهة، تحت ظلال الحقد والتعصب الديني والقومي، أن تضع من شأن العرب. تارة كي تحط من قيمة فتحهم لاسبانيا عام ٧١٠، وطوراً لجرح كبريائهم الطبيعي، بعد ثمانية قرون من سقوط غرناطة عام ١٤٩٢.

واستمر المستشرقون والمؤرخون يبحثون فيما نجا من نيران حريق الجهل الذي اضرم في آلاف المخطوطات العربية. وراح بعضهم ينقّب في كتب حوتها مكتبة الاسكوريال، وآخرون يبحثون في النصوص المبعثرة عبر أوروبا وشمال افريقيا.

لايمكننا أن نرتجل معرفة باسبانيا المسلمة، حتى ولو ضئيلة. فقد احتفظ التاريخ السياسي للعصور الوسطى في شبه الجزيرة الايبرية، ولوقت طويل، بالكثير من أسراره، لنقص في الوثائق الكاملة الصادقة.

وقد تجددت آلية النقد في أيامنا بشكل مستمر، كما يغتني علم التاريخ بطرائق جديدة في استكشاف الماضي البعيد، ووضع الخلاصات القيمة، وايجاد اكتشافات غير متوقعة.

ومن أجل الدخول في جوّ غرناطة الحميم، أواخر ساعاتها العربية، الا يجب علينا معرفة ولو مبدئية بالعربية، وببعض المفاهيم الفقهية والاسلامية، الحقوقية والسوسيولوجية، وفلسفة العصور الوسطى وعلومها؟

وماذا قد يفعل آراغون في هذه الشجرة الباسقة المتشعبة الأغصان، والتي ضاعت فيها أجيال من العلماء والأساتذة والمؤرخين والمستشرقين؟

لم يكن في حقيقة الأمر قد رسم لنفسه كتابة عمل علمي جافّ معقّد كما لم يزعم أنه أضاف مقاطع مجهولة الى قضية أبي عبد الله الذي كان يبدو كأنه قد حوكم نهائياً، ولا أن يقدم للجمهور مخطوطاً عربياً اكتشفه بعد أبحاث مضنية، في مكتبة ظلت حتى اليوم صعب منالها.

إن «مجنون إلسا» قصيدة شعر، قبل كل شيء. ويوضح اطارها الملحمي جيداً، أنه حتى لو جعلت رنّات الشعر الشرقية نفس أبي عبد الله تحيا في يراع آراغون، بكل ماكان يجهله المؤرخون، فإن القصيدة لاتعاني برغم ذلك نقصاً في الدقة التاريخية.

## تيودور جيريكو وأبو عبد الله

الشعر والتاريخ. الرواية والتاريخ. أي تحليل لاعمال آراغون يتضمن ابراز تلك الموضوعات التاريخية الجوهرية. حتى إذا ماعرضت شبه حكايات روائية أو «سيناريوهات» أو في صيغة الصور والايقاعات الشعرية.

لنأخذ رواية «الأسبوع المقدس» نموذجاً. قد نرى للوهلة الأولى في مشروع كتابة رواية من ستمائة صفحة مرصوصة، نوعاً من الرهان، إعادة بناء أسبوع، من أحد الشعانين حتى عشية عيد الفصح، يوماً بيوم، تروي قصة هروب لويس الثامن عشر وحاشيته من النبلاء، اثر عودة نابوليون من جزيرة إلبا.

كانت الشجاعة قيمة ثانوية غير متناسبة مع الحدث، لو لم يترابط مصير جيريكو بمصيرنا نحن، وفي عصرنا هذا، تماماً كما هو الأمر في مصير أبي عبد

الله وغـرناطة «مجنون إلسا» في صيغة درامية تحوّل المشاكل العامة في التاريخ قضية معاصرة.

وآراغـون شيوعي، لايخفي مفاهيمه المادية للتاريخ، بل يقدم نماذجه الـروائية عليهـا، في آلاف الشخوص التي تعرفنا عليها كتبنا المدرسية، مثل لويس الثـامن عشر، ومـاكـدونالد، وميزون، ودوق دوريشيليو، ودوبيرّي، وبرتييه، وأوغسطين تييرّي، وفينيي، ولامارتين، وفوشيه، وومورتييه، وجيريكو.

حول هذا الرسـام الـذي انفصـل عن مسـيرة جيل الرسامين الذين خصصـوا أعـمالهم لأمجـاد نابوليون، ـ كان قد سبق له أن رسم عام ١٨١٢ «ضابط القادة» وعام ١٨١٤ «الفارس الجريح» ـ حول جيريكو ومعه، سوف نتابع الطريق الذي قطعته، من باريس الى بيتون، حاشية الملك لويس الثاني عشر، هروباً على ظهور الخيل، وفي العربات أو على الأقدام.

خمسـة آلاف رجـل، من الخيالة، والحرس الملكي، والفرسان الخفيفة والـرمـاة، والفـرسـان والحـرس السـويسري، ببذاتهم الفخمة، بمعاطفهم وستراتهم وأحزمتهم.

لماذا حشر جيريكو نفسه بين فرسان الملك، بينما كان اهتمامه ينحصر في فنّ الرسم والخيول؟

كان يخاف الحـرب، مما اضـطر والـده أن يدفع له أجر من ينوب عنه كجنـدي، عام ١٨١٠. ودفعـه حبـه للخيول، ونـوع من التغـطرس أيضاً، والاعجاب بالزي العسكري، إلى أن يضع نفسه بين فرسان الملك. لكنه كيف سيتخذ قراره أمام المنفى. بين نابوليون العائد، ولويس الثامن عشر اللائذ بالفرار؟

مأساة جيريكو هي مأساة جيل بأكمله. كان يتساءل: «كيف الخيار؟ بين الرجل الذي يجب أن أخوض معه حرباً أبدية، أم ذاك الذي لايمكنه تثبيت دعائم ملكه الا بالحراب الأجنبية»؟

لكنه برغم ذلك لم يكن كحمار بوريدان. كانت مأساته أنه أحس نفسه مهزوماً أمام الامبراطورية، كما أمام الملكية. قرر في النهاية أن يظل وفياً لنفسه، لأنه في أثناء الهروب الحثيث نحو الحدود، لحظات التوقف الاجباري، استطاع ان يحس خلال ليلة لن ينساها أبداً، نفحات بعض «عشاق الحرية»، طليعة الشعب المضطرب تتساءل عن المستقبل، لأن التشتت العام في البيت الملكي راح يشعرها باليأس، وتبقى فرنسا وطنها وفن الرسم بغيتها.

رواية «الأسبوع المقدس» إذن، هي في الوقت نفسه مصير جيريكو، وولادة عالم جديد، آتٍ من اضطرابات وتحولات المجتمع الفرنسي.

يشرح المؤلف ذلك، دون أن يخشى تقطيع خيط روايته الذي يغني المأساة الروائية تدريجياً بكل الحمية الشاعرية، بكل معرفة المؤرخ الماركسي، وبطريقة آراغون الثابتة، في تسليط الضوء على الصرح الذي يشيده تحت ناظرينا بأنوار باهرة.

على الطريق نحو الشمال، وكلما اقترب الركب الحزين من بيتون، تتكشف بلاد عمال المناجم، ومعها مظاهر التاريخ المعاصر في تفاصيل ملموسة غيرت وجه هذا التاريخ.

«كأن كل شيء جاء من اكتشاف في أحشاء الأرض، من الفحم الذي ملأ الأرياف. حتى تلك العربات الضخمة، والشاحنات الحمراء، وتلك الناقلات دون خيول التي يضاهي حجمها مشروعاً عظيم الأهمية. المستقبل. هل كان خياره هو بين لويس الثامن عشر ونابوليون؟ من يحكم تلك الفوضى منذ الطوفان إذن؟ أهو الشعب؟ من يمتلك هذه الهضاب السوداء، وتلك الآلات المعقدة؟».

هنا نجد فقرة تشير إلى المعنى العميق، في أسباب كتابة «الاسبوع المقدس» حيث يقول آراغون.

«لقد انقضت مئة، بل مئة وأربعون ونيف من السنوات ولم يعد شيء

يشبه ماكان عليه من قبل. العلاقات بين الناس، نفوسهم، حياة كل منهم، وحتى المناظر حولهم. وتغير أيضاً حتى ماكان يبدو أزلياً. ذلك نستطيع تصويره بالرسم. هنالك رسامون لأجل ذلك. لأجل من يحيا ومن يموت. لأجل اليأس والخوف. لكن هناك مالايمكن رسمه برغم ذلك. التغير. في رحم الارض، كما في عقول الناس.»

ذلك ماتريد قوله تلك الرواية الضخمة، رواية على مفترق التاريخ، تحدثنا عن فوضى التاريخ الانساني، ساعة ظنت البورجوازية الفرنسية، حين عضتها أنياب الأزمة الاقتصادية عام ١٨١١، أنّ خلاصها في الرجوع الى الملكية، لكن سنة كاملة من الحكم الملكي لم تقدم أيّ حل لمشاكلها، فراحت من جديد تلجأ الى نابوليون، وهكذا تتحول أرسطوقراطية الدم الى أرسطوقراطية المال، بتأثير التطورات الاقتصادية والاجتماعية.

كيف يستطيع الشعب أن يختار، وسط الفوضى التي أعقبت عودة نابوليون، وهروب الملك المنقرس، بينما مآسي أزمة ١٨١١ لاتزال قائمة، بل إنها خلقت قوى جديدة في معركة التاريخ المستمرة؟

لقد حلّت هذه الفوضى مرّات عدة في تاريخ فرنسا، لكن شروط ظهورها وتطوراتها تتغير حتى ضمن الجيل نفسه. انها موجودة كذلك في السلوك النفسي للطبقات، لمجموع الرجال والنساء الذين يشكلون الشعب.

لقد راح آراغون ينقب في روح الارسطوقراطية عام ١٨١٥، ليس لمجرد الاستمتاع بمرآها، بل لاستكشاف مايجب أن نستشف منه معالم المتغيرات المفاجئة في التاريخ. بذلك كانت «الأسبوع المقدس» أول رواية فرنسية ترفع مستوى فهم التاريخ الى الفهم الشامل للناس. لقد جبلت في ذلك التراب، في الطمي الخصيب، فكانت ثمرة ظروف خاصة مرت بها تلك الأرض المعقدة التي تحمل اسم الامة الفرنسية.

هكذا شق آراغون الطريق، إذ أعطى الرواية، الضمير التاريخي لأدب

القـرن العشرين مغـزاها العميق، كما هي حياة الشعب. وبدون ذلك، قد لانفهم أسباب استمرار ذلك الوضع في فرنسا عام ١٨١٥، ليصل الى ظروف أكثر مأساوية عام ١٨٣٠، ومن بعد في عام ١٨٤٨، حتى وصل إلى ماهو عليه في أيامنا هذه.

يجب أن نفهم آراغون عندما ينحاز الى صف المستقبل، منطلقاً بالتحديد من تلك الأيام الستة التي لم تغير شيئاً في العالم، بعودة نابوليون من جزيرة إلبا، وبرغم إعلان فيينا عن الحلف المقدس عام ١٨١٥. وأن نفهم قصده بخاصة عندما يقول:

«لقد كتبت هذه الرواية، بادىء الأمر، دفعاً لمقارنات بين مراحل تاريخية لاتصح مقارنتها بعضها ببعض».

نحن في رواية «الاسبـوع المقـدس» أمام مشروع جديد لايوازيه بكل تحديد الا مابدأه آراغون في روايته «الشيوعيون».

هاكم مايقـولـه الكاتب عن روايته وهي تتقدم تحت ضربات معوله، وجيوش الملك تغوص في الوحول:

«ليس الناس الا مجرّد حملة ماضيهم، ورثة عالم ما، مسؤولين عن سلسلة من أفعالهم، وهم أيضاً بذور المستقبل. والروائي قاضٍ يطلب منهم تفسيراً عمّا حدث، كما أنه واحد منهم، يطمع بمعرفة ماسوف يحدث، يسأل تلك المصائر الفردية بحثاً عن جواب بعيد. مامن مجرم قلبه حالك السواد، الا ويبحث عن جانبه المضيء. مامن مصير تم تحديده مسبقاً، أو بدا كذلك، إلّا وآمل أن ألمح فيه تناقضاً ينبعث من معطياته ذاتها».

إن درس الواقعية الذي نستخلصه من أعمال آراغون ليس نتيجة تأملات أقحمت على التاريخ، ولا فكرة تم تبسيطها في تعالٍ على العلم، بل هو المعرفة العميقة لما يكمن وراء ذلك اليقين المتجدد بأنّ الشيوعيين هم استمرار فرنسا برغم أنّ ذلك قد يغضب بعضهم.

تلك المعـرفـة عنـد آراغـون تعني فيض الكلمة ـ الفعل، انقطاعات الصـوت، الشاعرية المسكرة، الابداع الروائي، الالحاح في وصف جمال المناظر، وبياض ذراع امرأة، ونوع من السخرية في الأسلوب.

هي أيضاً مايشكل ذلك الجانب المهيب لنوع من البناء الكاتدرائي في الشّعر، والذي يتمثل في «رواية لم تتم». تذكروا بداية النشيد، حيث ينبه شاعر «ديانا الفرنسية» قارئه الى معنى لا غموض فيه، لايحاءاته نحو الماضي السحيق:

لاأعلم يقيناً كيف ستفهمون شكواي،
ولا إن كانوا سيرون في ثنايا عشقي
الانسانَ يخرج أخيراً من دوامته القديمة،
وفيما وراء الاطار الضيق للمشاهد المرسومة
عودة الأجيال مرة أخرى.

لم تكن «الأسبوع المقدّس» دفاعاً عن تيودور جيريكو، كما هي «مجنون إلسا» بخصوص أبي عبد الله.

هل هما مؤلفـان تاريخيان؟ إنهما كذلـك بمقياس اطـارهمـا التـاريخي، وابطالهما الذين ينتمون الى التاريخ.

نجد كل كتاب منهما يطرح مسألة ثلاثية الابعاد: مشكلة القدر الفردي، فيما وراء الأزمة بين الشرف والوعي بالحسّ الوطنيّ في بداياته أو عبر تناقضاته، وعـبر أزمنة مختلفة. ومسألة الابداع بذاته، حيث يحتفظ المظهر الخيالي بكل التزامه العلمي، بشكل تقف فيه تاريخية الكتاب على قدم المساواة مع «الخيال الروائي» الضروري، وأخيراً مسألة إرث الماضي، الذي ينظر اليه على أنه ايمان بالمستقبل.

ومـامن تنافر بين تلك الاتجاهات الثلاثة. انما تفترض التدخل المباشر

للكـاتب نفسـه، في الرواية أو القصيدة. وليس هذا التدخل، الغريب على قواعد الرواية عند بلزاك، مصطنعاً أو مقحماً. انه يعيدنا إلى قلب زماننا، إلى لجة مشاكلنا، وإلى صميم واقعنا المعاصر.

## التاريخ واليوتوبيا

تقـودنـا التاريخية والمعاصرة في أعمال آراغون الى شيء آخر يختلف عن «الروايات التاريخية» أو عن «الشعر الملحمي» حتى وإن شكل التاريخ لحمتها المتينة.

وفي جميع أعـمال آراغون الأدبية تقريباً ـ روايات، مجموعات شعرية، مقـالات أو تأملات نقدية. . ـ نلاحظ الطريقة التي يتبعها في دخوله مرحلة الابداع، اذ يكشفها أمام أنظارنا، نوع من العمل المكشوف يدعو قارئه الى المشاركة فيه، ليضمن له بعداً جديداً في الذاكرة والزمان والكتابة. لا انقطاع بين عمل وآخر، استمرارية وتواصل حثيثان. كأنها عملية خلق تقاليد المستقبل.

والتاريخ، كما نعيشه أو حسبما يبنى من جديد في أعمال آراغون، يضخم عنـاصر موضوعات «الحرب والسلام» لتولستوي. يمنح العمل الأدبي صداه المسمـوع، وشمولية تعبيره عن الواقع، التي نتعرف من خلالها على نوع من الاحساس المسبق، وشيء من التنبؤ بالطابع العلمي لتحول العالم. ولا يعود ذلك الى مجرّد التصوير المطابق لوسط تاريخّي معيّن.

هل كان اهتمام آراغون شبيهاً بما نجده عند روجيه مارتن دوغار الذي لايتردد في أن يبني فصلاً كاملاً من روايته «جان باروا» مستخدماً عناصر يأخذها من قضية دريفوس، في حالتها الخام؟ كلّا بكل تأكيد. لأننا قبل أي شيء أمام كاتب «العالم الواقعي» الذي تشكل رواياته بدءاً من «أجراس بال» و «الأحياء الجميلة» و «مسافرو الحافلة» و «أوريليان» و «الشيوعيون» و «الاسبوع المقدس»

و «الاعدام» مع مجموع أعماله الشعرية، حركة مستمرة الالتصاق بالتاريخ والحياة.

ونجد في كل واحد من مؤلفاته فرصة متاحة للانتقال من الاطار العام الى الخاص، أو عكس ذلك.

والسلسلة الختامية «للعالم الواقعي» الذي يحتوي، تحت عنوان «الشيوعيون»، لوحة بارزة نقوشها، وملحمة عصرية لم يكن بالامكان أن تكتمل في صيغتها النهائية، ليس لأن الكاتب ماعاد مهتماً بموضوعها أو بالأشخاص الذين يبرزهم على مسرح الاحداث، بل لأن التاريخ حمل في طياته ظواهر أكثر وضوحاً ومتغيرات لم تكن بالحسبان.

إنّ ادراك هذا المظهر المتناقض للتاريخ وتحديد معالمه، لايعني أن الروائي أو الشاعر آراغون يرفض فكرة الجهل بمغزى صيرورة مستقبلية تمس جوهر وجودنا ذاته. وذلك يملي عليه موقفاً فلسفياً لايقتنع بحدود المعاني المصطنعة أو الجافة التي نجدها في «الميثولوجيا التاريخية» ولا بغياب مغزى التاريخ وتأويلاته.

ولنعد الى ماقاله في «التاريخ الموازن» الذي ألفه بالاشتراك مع آندريه موروا عن الطوباوية التي طبعت تاريخ الاتحاد السوفييتي في مرحلة معينة.

«لقد ناضل البلاشفة ضد الطوباوية سنوات عديدة. إن مضارّها تتمثل فيما تطمسه من امكانيات الكشف عن حقيقة الواقع وماتواجهه به من التزييف في كل خطوة، وبما تثبط به العزائم جراء زعزعة التوازن بين منظور الحلم والواجب المقتضى إنجازه، وهي التي تقصم ظهر الاضرابات العمالية، زد على ذلك إفسادها وخداعها لصفوف العمال. إنّ مفاسدها المذهلة لاتحصى. لكنّ علينا أن ندرك جيداً، أنّ عالماً قُدمت فيه الحياة والكون لشرائح واسعة من الناس، بصفتها أموراً ثابتة لايمكن تغييرها، كما عرض المستقبل محكوماً بمجتمع ثابت يعد كل تصحيح فيه جريمة، في عالم يعتبر مجرد الحلم أمراً لا

أخلاقياً، كانت فوضى الطوباوية هي الصيغة الأولى، النظرية تماماً، لتحرير الفكر، كما تنمو حديقة المستقبل في شقاء البشر»[1].

لسنا بعيدين هنا كثيراً عن قصة أبي عبد الله وسقوط غرناطة، برغم تباعد العصور واختلاف الأوضاع. نرى النزاعات على السلطة، والتنافس بين فئات ومعسكرات مختلفة، وعمليات الغدر الواضحة الى جانب الخيانات الخفية والحصار المسيحي حقيقة واقعة مرئية أكبر من النبوءة القديمة التي تقضي بأنّ محمد الحادي عشر من ملوك بني نصر سوف يكون آخر ملك لغرناطة.

. . «كانت المؤامرات باعثة للأمل، فحين تفتضح احداها في هذا الجانب أو ذاك، تعود الثقة لمجرد الشعور بأن الخيانة التي حصلت قد تم اكتشافها».

هنا نتعرف على موضوعات آراغون المفضلة، نجدها في رواية «الأسبوع المقدس» كما في قصائد «رواية لم تتم»: على مفارق التاريخ، عند تقاطع ماضي الأموات مع مستقبل الأحياء، ينبغي اكتشاف بداية العمل الفعلي لتغيير الحياة.

ولايوجد أي تناقض بين تلك المعطيات الثلاثة في المسار التاريخي لشعب معيّن: التغيرات الموضوعية التي ندرك من خلالها بشكل أفضل أزمات التاريخ وأسبابها الحقيقية، والتجديد والتطوّر في عصر معيّن بالنسبة لعصر آخر، وهو مايصبح التاريخ بدونه مجرّد فضول عالم آثار، وأخيراً المستقبل الذي تحمله كل مسيرة المغامرة الانسانية.

هكذا نتجاوز حدود التأريخية والحكاية التاريخية، ويصبح التاريخ ابداعاً وليس هروباً، إنجاز تجربة ملموسة وليس مجرّد إقحام تفسير ايديولوجي. بهذا المعنى، يصبح التاريخ الفعل الذي يستند دوماً على التاريخ الأمل حقيقة

(١) «التاريخ الموازن»: الاتحاد السوفييتي بين ١٩١٧ ـ ١٩٦٠، مطبوعات لاسيتيه.

واقعية عظمى في كيانه. وبذلك تماماً، يشبه التراجيديا التي يصير خطها الميلو درامي هو المصير الانساني.

## الخيال والتاريخ

كل مؤرخ في مكتبته، تساعده وثائقه المرتبة بعناية، في مكتبته، وعبر الجهد الفكريّ لتوثيقه ووصفه الموضح، في محاولته إعادة بناء المؤسسات والعادات والأفكار، وكذلك أزمات الماضي، يجد نفسه في مواجهة مشكلة شديدة التعقيد: مرور الأجيال المتعاقبة.

كان التاريخ في نظر معاصريّ ميشليه ورينان، فوستيل دوكولانج وغاستون باريس، وحتى أولئك الأقرب إلينا، آبيل لوفران، سينيوبوس، وماليه واسحق.. يعدّ بشكل أساسي على أنه معرفة الماضي، زمن الموتى.

قطعة نسيج حقيقية، طرزت بأحرف من نار، لدى الشعراء، وزركشها بالشخصيات الرمزية الغامضة المؤرخ الفيلسوف، لكنه يبقى نسيجاً رائعاً غامضاً مبهماً، يلزمنا كي نفك أسراره الرجوع إلى الماضي.. نحو الموت.

ويكشف لنا التاريخ في كل مرة عن تلك الصعوبة التي ظلت عصية فيما يبدو حتى يومنا هذا، وهي عدم فهم الأجيال بعضها للبعض الآخر، وتعلقها المذهل بأنظمة سياسية متناقضة، الملكية المطلقة بالأمس، وامبراطورية بونابرت اليوم، وبالجمهورية المسيطرة غداً. ولا حلّ لهذه المشكلة إذا مااقتنعنا بمجرد تدوين شكوى الأجيال وتظلماتها، عبر كتابات المؤرخين وتتالي الأزمات. فقد كان جيل ١٨١٥ يحوي قسماً من الشعب يكتنفه الحزن، كما يرى أوغسطين تييرّي، ويحفزه الطموح، حسب هنري دوسان سيمون، ويقعده اليأس في رأي شاتوبريان، ويمتلك الحصافة، حسبما يذكر فيكتور كوزان.. وآخرون يستشهدون بما كتب بونالد ولا مونيه أو لاكوردير.

فأين يمكننا إذن، عبر هذا الطفو الفكري، أن ندرك المضمون الرئيسي

لسيرورة التاريخ؟ ثم كيف نتعرف على ذواتنا فيها؟ إن الاعتراف بصراع الطبقات غير كاف للمؤرخ كي يحل مشكلة تعاقب الأجيال، وبشكل خاص في مسألة الثورة الفرنسية، والوضع الثوري. بل يجب عليه الانطلاق من فهم القوانين العامة لمسيرة التاريخ.

وليس الخيال منافياً «للتاريخ» غير صحيح أن الحدث الواقع في رواية أو قصيدة هو مايشكل العنصر الموضوعي، وأنّ مايبدعه الخيال عبره أحياناً يمثّل بالضرورة حدثاً ممتزجاً بعنصر العامل الذاتي.

إن مختلف اللغات التي نعبر بها عن مصير الانسان والمجتمعات البشرية تفترض ادراكاً منسجماً للعالم. وماذا يعني ذلك غير أن العلوم التاريخية والاجتماعية لايمكنها الاستغناء عن التوجهات المنهجية العامة التي تنطلق من البنى النظرية الكلية، مكونة كلا منسجماً من حيث المبدأ، لكنه في أصله من عناصر ذات طبيعة متباينة؟ وترمي المادية التاريخية الى وضع نظام نظريّ منهجي كهذا، لايمكن له بتاتاً أن يكون جامداً مغلقاً عما حوله، إذ لاينفصل عن نتائج الابحاث الجارية في العلوم الخاصّة. وهو كجزء متمم من الفلسفة الماركسية، يبقى مثلها خاضعاً لمبدأ المراقبة والمراجعة العلمية، هدفه أن يظل منفتحاً على مكتسبات العلم الجديدة، والتقنيات الجديدة للابداع العلمي.

ذلك هو منهج الابداع الفني والتاريخي المتميز الذي اعتمده آراغون في جميع مؤلفاته، وبشكل متفوّق في «مجنون إلسا».

هكذا نجد أنفسنا وقد غصنا في أعماق غرناطة، دليلنا فيها شاعر عربيّ من القرن الخامس عشر، نبرات صوته تحمل طابعاً عالمياً يكشف الأسرار الغيبية، يفهمها كل أولئك المتمسكين بقيم مختلفة عن قيم الاسلام. وعبر الطريق، يضيف آراغون إلى قصته تيار أفكار متدفقاً، وأطروحات تبدو فوق - علمية، لكنها في الواقع على أتم انسجام مع البنية النظرية لفهمه الماركسي للعالم.

لذلك نجده يلقي الأضواء في قصيدته:

وهكذا تمتد القطيعة اليوم في أعماق المملكة،
أنت أو أنا ياأبا عبد الله،
هاأنذا الساعة أعيد شكواه
لست أبداً مرآة الملك الحاكم
بل صدى الانسان
الذي أضحى في هذا العصر وريث كل آلام التاج
وارث الموت والطاعون ومن مات جوعاً
والمرأة الراكعة سقوطاً والعبد نخرت قواه الأيام
كل بؤس هو مملكة، واحد منّا مليكها.

ولكي لانضل في فهم مقاصده ووسائله، يوضح لنا آراغون من جديد، في «مثال مدّرب الرقص» مخططه ومراميه:

لاأجد اللحظة في نفسي إلا خيطاً واحداً تمتزج الشمس فيه بالظلال، لا أجد اللحظة فيَّ سوى صوت وحيد يدوي ليغطيها كلها،

يغتاظ من يريد أن يرى فيه صوت غرناطة والاحتلال الاسباني، وعمي من لايرى فيه جرحه نازفاً.

أعمى وأصم من لايسمع صدى حديث الانسان للانسان يتجاوب في أطلال الزمان المتهدم.

كأنـما التـاريخ العجيب لغروب الاسلام في اسبانيا لهيب مستطير من المشاكل والمسائل. ولكن أليست مرحلة «مجنون إلسا» فترة خاصة في التاريخ، ولحظة في مسار البشرية محدودة بالمجتمع العربي في اسبانيا وحده، وهو يختلف بكل مافيه عن تاريخنا ومجتمعنا؟ وكيف يمكن لهذا الماضي البعيد أن يذكرنا ولو بقليل باهتماماتنا المعاصرة؟

وكيف نفهم ذلك المجتمع المسلم الذي راحت حضارته الباهرة الجمال تذوي وتتهدم، ثم استسلمت أمام الغزاة «تلك البلاد بآلاف من التيجان والرخام فيها مرصّع بآيات القرآن»؟

## لاخداع مع العالم

قد يكون مناسباً أن نذكر بأنّ أسباب تفكك الامبراطورية العربية، وانهيار الخلافة في اسبانيا وأجزاء أخرى من أوروبا، كانت في مجموعها ذات طبيعة واحدة، وهي استحالة جمع بلدان حوض المتوسّط ومعها بلدان آسيا الوسطى حتى سمرقند والهند في وحدة مستقرة، نظراً لأن العامل الديني لم يكن كافياً، وتزداد بلا انقطاع وطأة أعباء الدولة الاقتصادية، كما تتضافر معها عوامل أخرى كانتشار الأوبئة المهلكة التي كان طب القرون الوسطى يقف حيالها مكتوف الأيدي، والصراعات الدائمة بين ورثة العرش أو من يدعونه. . ذلك كله ساهم في سقوط الامبراطورية الاسلامية.

وقد قامت على أنقاض الخلافة الأموية في قرطبة التي سقطت عام ١٠٣١، سلسلة من الدويلات العربية التي أفنى بعضها بعضاً في صراعات داخلية. وعرفت من بينها دولة اشبيلية مجداً يوازي ماكان لقرطبة. ثم جاءت أسر حاكمة أخرى من مراكش، معلنة بذلك بدايات السيطرة البربرية في اسبانيا. فكان المرابطون يحكمون في الوقت نفسه شمال غرب افريقيا واسبانيا. ثم تصبح بعدهم أسرة أخرى من البربر سيدة غرناطة، وكان منها محمد الغالب (١٢٣٢ - ١٢٧٣) الذي بنى قصر الحمراء الشهير، يبهر الأنظار فيه روضة الريحان وينبوع الرخام في عناق مع المرمر والماء الرقراق، وشعشعة النور المتوسطي أمام لوحة تمتد للمدينة التي تعج بالحياة بعيداً.

وبدأ نذير الغزو المسيحي منذ سقوط الخلافة الأموية في القرن الحادي عشر. لكن الاتحاد النهائي لمقاطعتي قشتالة وليون، عام ١٢٣٠، حث الخطا في ذلك السبيل. وكان الاحتلال كاملاً بشكل عملي منذ حوالي منتصف القرن

الثـالث عشر، فشمل البلاد كلها باستثناء غرناطة. إذ سقطت طليطلة عام ١٠٨٥، وقرطبة عام ١٢٣٦، ثم اشبيلية في ١٢٤٨. وهكذا أصبح العديد من المسلمين في ذلك العصر، بسبب الاحتلال أو المعاهدات، رعايا للحكام المسيحيين مع احتفاظهم بقوانينهم وديانتهم. وكانوا يدعونهم الـ Mudijares ولم يكن التراب المسيحي يضم ساعتها سوى مملكتي الآراغون وقشتالة. وعندما تم في عام ١٤٦٩ زواج فرديناند ملك الآراغون من إيزابيلا ملكة قشتالة، واتحد بذلك العرشان، لم يعد بوسع آخر ملوك بني نصر، الذين مزقتهم نزاعاتهم على السلطة أن يدرؤوا خطر الاجتياح الداهم. ومن بين الواحد والعشرين أميراً الذين حكموا إسبانيا، من ١٢٣٢ حتى ١٤٩٢، توالى ستة منهم مرتين على العرش، وواحد فقط ثلاث مرات، وجرت في تلك المرحلة بعثات استكشاف كريستوفر كولومبس، وتم اكتشاف أمريكا. هكذا سقطت غرناطة، في اليوم الثاني من كانون الثاني عام ١٤٩٢، بعد حصار مرير طويل. وأمر الكاردينال اكسيمينس دوسيسينيروس، كاهن الملكة إيزابيلا، بحرب إجبارية لاعتناق المسيحية من قبل المسلمين، كما أمر بإحراق الكتب العربية (يالسخرية التاريخ، كأنها جامعة الجزائر ومكتبتها العربية، تحرقها منظمة الجيش السري الفرنسي O.A.S !).

وسمي المسلمون الذين ظلوا في اسبانيا بالموريسكوس أو المور، والآخرون الذين كانوا يعيشون في شمال افريقيا أو موريتانيا بالموروس. وقد ظل الـ Mudijares وكذلك الـ Morisdcos في تجمعاتهم يمارسون الطقوس الاسلامية في بيوتهم، بينما يبدون أمام الناس اعتناقهم المسيحية. وهدم ماتبقى من آثار الفن الاسلامي فيما عدا الجامع الكبير في قرطبة، والكازار ـ القصر ـ Alcazar في اشبيلية، وقصر الحمراء في غرناطة.

أولئك الذين يحملون أسماء عربية عليهم أن لايفتشوا عن
أنسابهم في الكتب،

لأنهم غُرسوا في هذا البستان الذي طالما مرّت عليه الشعوب،
لايمكن لأحدهم أن يعرف تحت أية خيمة أنجبته أمّه،
هاهم مثل حبات البذار في اليد الأندلسية، وقد اختلطوا
حتى لترى العربي ذا شعر أصفر، وأخاه لون الليل على وجهه،
من يستطيع تمييز اليهودي عن الاسباني أو التعرف عليه حتى
من إلهه،
كم واحد بيننا يحمل إلهين اثنين على ظهره،
هذا الذي ورث صليباً عن أمه وهو كرياح افريقيا،
والمستعرب ذو النطاق الجميل يرقص في صحن كنيسته مع
العذراء ويسوع
عند أهل قشتالة،
ولايمكنه أن يتمنّى أكثر من زوال هذه المعابد ذات يوم.

ولم يكن التعصب الديني وحده، وبكل تأكيد وإلحاح على ذلك، هو السبب في بؤس البعض ومجد الآخرين. فلا يغفل آراغون أنه مهما كان المغزى الحرفي للأفكار وانسجامها متكاملين (وهي إذا ما أخذت في مجموعها أمكن أن تعدّ أيديولوجيات) فإنّ وظيفتها الاجتماعية تبقى خدمة المصالح الحيوية لفئة معينة، بغية بقاء أو تغيير بنية اجتماعية محدّدة أو إحلال مجموعة أخرى مكانها بشكل كامل.

ويكتب قائلاً في مجموعته الشعرية «إلزا»: «إنّي لست من بين أولئك الذين يخادعون العالم».

كذلك هو في «مجنون إلسا» لم يخادع بخصوص غرناطة، ولا مع أبي عبد الله، أو معنا نحن.

لكننا نطرح السؤال مرة أخرى: ماذا فعل، وكيف، حتى أعاد تركيب اللوحة الحقيقية الدقيقة لاسبانيا المسلمة؟ اذ لايمكن لأية أيديولوجية دينية أن

تحل مكان أخرى، وفي البلد نفسه، دون أن تدخل في اللعبة علاقات اجتماعية محدّدة.

إن امتزاج التاريخ والسيكولوجيا مع الاكتشاف الشعريّ للواقع جعلنا نحس التحول المفجع لتاريخ اسبانيا. كانت وحدة الأمة الاسبانية مكتوبة دائماً عبر الأحداث. لكن مملكة صغيرة عند أقدام سييرا نيفادا أخّرت ذلك التحوّل. هناك أكثر من قرنين يفصلان بين احتلال غرناطة وسقوط قرطبة. كان الملوك المسيحيون قد عانوا النزاعات على السلطة فيما بينهم أيضاً، كما شغلتهم الأطماع الأوروبية والحروب الأهلية لبعض الوقت عن إعادة الاحتلال.

إن تفكك الأواصر بين ملوك الطوائف العرب حمل في ذاته سقوط الامبراطورية الاسلامية، وكان للنزاعات الداخلية في هذا الجانب أو ذاك طابع تصفية حسابات بين العائلات المتخاصمة. من ذلك الصراع الأهلي القاتل، ولد عالم جديد.

## حول الدقة التاريخية في الشعر

يقول آراغون في «تأريخات الشعر» فيما يخصّ ينابيع الالهام الشعريّ وعلاقاته بالتاريخ:

«لحظة نبدأ فهم الأشياء عبر طرق ليست بالضرورة طرق الفهم العاديّ، عندها يولد الشعر. فالشّعر يجعلني أدرك الواقع بمباشرة أكبر، بنوع من الاختصار يدهشنا وضوحه الكاشف. إن الانفعال الشعريّ هو علامة المعرفة المدركة والوعي الذي يحرق المراحل، وليس العكس. والنشيد الشعريّ، الذي يتوجّه بالضرورة الى الأذن والقلب معاً، يبعث لحظة تزاوج الموسيقى والصوت تماماً، عندما يصبح التناغم تامّاً بين المعنى والمبنى، حين تعكس «ذاتية» الشاعر المزعومة صداها في شيء مّا من كياني، أنا قارىء شعره، متحوّلة بذلك الى «موضوعية» بكل مافي الكلمة من معنى. هناك شعر عندما يوقظ

الجرْس المنبعث تناغمات هارمونية في البلّور القائم على الطرف الآخر من الحجرة، والذي يفهمه عميقاً حتى يغدو موسيقاه، فيتكسّر لسماعها.

«لذلك أطلب للشعر، واضحاً كان أم غامضاً، إلماحات وتحديدات تاريخية لاتبتعد بي عن الحلم، لكنها تعطي أحلامي اتساع حقول الواقع الرحبة»[1].

أيّ نصيب كان لعلم التاريخ، وللخيال، في مشاهد غرناطة «مجنون إلسا»؟.

لقد أتاحت فلسفة السلطة، في تحليل أسباب سقوط آخر ملك من بني نصر، الفرصة أمام آراغون كي يستجوب الأشخاص بشكل مباشر، وينبش الأسرار الدفينة في مواقفهم.

وليس صحيحاً أنّ المنهج السيكولوجي وحده قد أتاح له التغلغل في أحشاء المدينة العريقة ساعة حشرجتها. لقد جعل المؤلف نفسه شاهداً على الشهداء، وأجرى أحداث قصته على لوحة حرب ضروس. وراحت القصيدة تقطر دماً تريقه طعنات الرماح والسيوف وضربات الفؤوس، وتجري لاهثة تسابق عدو خيول الفرسان، تصعّد الزفرات أمام حروب أهلية قبلية، يقتل فيها الأخ أخاه، تعجل بفناء المملكة، فتجعلهم جميعاً يستجيبون في ردّة فعل عنيفة لاتجدي نفعاً بعد أن أحكم الحصار حول مدينتهم.

ويخطر على البال سؤال آخر: هل ترك تصوير الشاعر، المفجع الفاضح، من أثر جعل حكايته الشعرية عن مأساة غرناطة تخالطها بعض التأملات البعيدة، خارج سياق التاريخ الواقعي، مما أساء الى الأحداث خدمة لمنهج خاص به وحده في تفسير ظروف الأحداث؟

حتى لو كان الأمر كذلك، فإن البعد بين مايتصوره الخيال، ومايعود حقاً

(١) «تأريخات الشعر»، ص ٢٤٦.

إلى واقع تلك السنين ١٤٩٠ ـ ١٤٩٥، ليس بعداً شاسعاً، هو ضئيل حتى في نظر النقاد المدققين الذين نقبوا في أسفار العلماء، والذين فهموا أسس ماقاله آراغون ذات يوم عن «الدقة التاريخية في الشعر».

لم تكن مسألة غرناطة هي المعنية حيئنذ، كانت مجموعة قصائد كتبها في بداية صيف ١٩٤٢، ونشرت تحت عنوان «بروسيلياند»[1]. كان عليه أن يعود إلى التقاليد القديمة، إلى إشارات ميرلان الساحر، أساطير آداب القرون الوسطى الفرنسية، للتحايل على رقابة فيشي والألمان، والحثّ على أخوّة السلاح من أجل الحرية.

هكذا عاد آراغون إلى تراث فيكتور هيغو و «أسطورة الدهور» وإلى مؤلفاته بين عامي ١٩٤٠ و ١٩٤١، لكي يعرض لنا في ذلك النص مفهومه عن الدقة التاريخية في الشعر، وليشرح فيه أسلوب استخدام المعجزة المسيحية في «بروسيلياند».

## عن «أكذوبات التاريخ»

لم تكن العودة الى «المعجزة» العربية ـ الأندلسية هذه المرّة مجرّد مصادفة في «مجنون إلسا». فقد تم إدراك القدر المفجع لأبي عبد الله، من قبل آراغون، في منظور أكثر بعداً وشمولية منه في عدد من «أكذوبات التاريخ» التي وقع ضحيتها رينيه دو شاتو بريان في كتابه «مغامرات آخر بني سراج» وواشنطن إيرفينغ في «احتلال غرناطة»، ومن ثم موريس بارّس في «عن الدم والشهوة والموت».

إنّ إعادة التقويم الشعريّ ـ التاريخّي للدور الذي لعبه آخر ملك عربيّ في الأندلس تطرح مجموعة من المسائل تتجاوز إلى حد بعيد حجم المرحلة

---

(١) «بروسيلياند»، منشورات نيوشاتل، دفاتر الرون، ١٩٤٢.

المحـدودة بفـترة حكم الملكـة إيزابيلاّ. هي مسـائل تبقى دائماً مجالاً للبحث بأشكال مختلفة، وفي مراحل تاريخية هامة، بما فيها عصرنا الراهن.

وهذه بعض منها على سبيل المثال لا الحصر:

إذا كان وقـوع المآسي ممكناً دوماً، في الماضي أو الحاضر الراهن لعالمنا المعاصر، فكيف نستطيع إعادة بناء المسار التاريخي الذي يؤدي بنا إلى مواطن الأزمة؟

وكيف نعبّر عن مادة التاريخ في مختلف مستويات تفسيرها المحتملة، ثم نبعثها في الوسائل الأدبية الخاصة (الشّعر أو الرواية) نفحةً تاريخيةً صادقة؟

وماهي طبيعة العلاقات بين الحاضر، بمعنى اللحظة التي يتكوّن فيها العمـل الأدبّي الـذي يضـطلع بمهمة إيجاد السبل المؤدية الى نوع معيّن من الواقعية في الوجود، وبين الماضي التاريخّي؟

وكيف ندرك ماينبغي أن تكون عليه الأمانة التاريخّية؟ وهل لنا أن نخفي تحت هذا القنـاع فلسفة انتهازية للتاريخ تصطبغ بألوان الواقعية، ثم نضع الواقعية في مواجهة «القوانين التاريخية» غير الثابتة، ونغطي ذلك كله بنسبيّة نظرية؟

ويمكن الظنّ بأنّ هذه المسائل قد عرضت لآراغون إبّان كتابته «التاريخ المـوازن: بين الـولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي» مع آندريه موروا، حين اضطلع كل منهما بكتابة تاريخ تطوّر هذين البلدين منذ بداية القرن العشرين حتى أيامنـا هذه. وأنّ إدراك خطوط مسار «مجنون إلسا» يتم ضمن السياق الاجتـماعي ـ التـاريخّي الـذي كتب آراغـون من خلالـه «تـاريخ الاتحـاد السوفييتي»، وارتباطاً بمضمونه.

قد يطرح التاريخ ذاته أحياناً، كي يدافع عن نفسه، في طابع مأساويّ. إذ يتخلص بذلك مما يقع عليه من الاجحاف، حين لاننشد فيه الحقيقة بقدر مانبحث عن عنصر الابهار والسحر. وأي شيء أكبر فائدة علمية من أن نجعل

«مجنون إلسا»، عبر قصة غرناطة ومليكها في آخر أيامها المزدهرة، وفي قصة حب مطلق الاخـلاص، نجعلها تعبيراً دفيناً عن صعوبة تأليف تاريخ دقيق الأمانة للاتحاد السوفييتي.

ويمكن أن تتم قراءة «مجنون إلسا» على هذا الصعيد المزدوج: أن نميز فيها الطابع الحتمي للماضي، والتأملات التي يمليها النشاط المستقبلي للسيرورة التـاريخية. من دون ذلـك، تصبـح غرناطة مجرّد إطار فولكلوريّ وقصصيّ، والقصيدة التي تغنيها مجرّد نزهة سائح مولع بالاستشراق يحفر اسمه على جدران مدينة خاوية. فلن يجدينا أبداً أن ننبش قبور الموتى في كل عصر.

لقد كان على آراغون، بعد موت ستالين، أن يتجاوز صعوبات كتابة تاريخ الاتحاد السوفييتي، الذي زُوّر عن عمد ليصبح وسيلة لتقديس الفرد. كما كان عليه أن يتغلب على تزوير تاريخ أبي عبـد الله، الـذي غدا ألعوبة بيد مؤرخي الغزاة الكاثوليك.

بذلـك لانخطىء في إدراك مغزى نهج آراغون المزدوج، عندما يكتب قائلاً: «قلّما كان الاسبان زمن غويا يشبهون إسبان عصر الملكة إيزابيلا، فقد كان العرب الأندلسيون يدعون أنفسهم إسباناً، ولم يكن شاتوبريان أكثر معرفة بحقيقة أبي عبد الله مما كان عليه واشنطن إيرفنغ أو موريس بارّس. إن مجزرة بني سراج، بأمر من «الملك الصغير» والتي يسميه بارّس لأجلها قاتلاً، ليس فيها شيء من الصحة: إذ يذكر المؤلفون المسلمون أنها كانت فعلة الملك العجوز أبي الحسن أو أخيه الزغل، وليس أبو عبد الله فاعلها، فقد كان بنو سراج أنصاره الحميمين، حسب ماكتب أوغست مولّر. والحسناء المسيحية، هي من دلّت بطل شاتوبريان على نبع الحمراء حيث سقطت «رؤوس بني سراج المشوّهة». . وحقيقة الأمر أن الكاتب يستقي روايته من بيريز دوحيتا وحده، والذي ترجم كتابه بعد سنتين من زيارته غرناطة. فأية أكاذيب يكتب التاريخ هكذا من خلالها، لكأنّ العصور ماغيّرت من الأمر شيئاً».

إن ما يصـدمنا في «أكاذيب التاريخ» هو طابعها المعياريّ، أي عندما تطرح أحكاماً أخلاقية وكأنها استنتجتها من حقائق نظرية حددها بدورها الفعل الذي ترتبط به.

ويرفض آراغون فكرة جدولة التاريخ، أي تقسيمه إلى مراحل منفصلة، بشكل يرفض معه إمكانية استنتاجات مماثلة. إن مسألة الحتمية أو انعدامها في الأفعـال البشرية، وبخـاصة في أعمال الشخصيات التاريخية، بالنسبة إليه، لاصلة منطقية تربطها بإثبات أو نفي مسؤولياتهم الأخلاقية. وبالتالي، لايمكن لأيّ إثبات أو نفي كهذين أن يشكل رؤية نظرية محددة، في أية حال فهو إثبات أو نفي يطرح مشكلة الأهداف والوسائل فقط.

ذلك مايوحي به تعريف كلمة «التاريخ» الذي نجده بين مفرداته التي يشرحها في «مجنون إلسا»: «التاريخ: كلمة تعني في جميع[1] بلدان العالم تعليلاً ذا مظهـر علمي، لمصالح مجموعة بشرية معينة، عبر رواية متسلسلة ومفسرة للأحداث الماضية. وقد يصبح عليه أن يغير اسمه (كما تحولت الكيمياء عن الألخيميا) عنـدمـا يتم تحول هذا «العلم الـرسمي» للدول إلى علم بمعنـاه الصحيح، وبالقدر الكافي لذلك».

## مفارقة تاريخية ضرورية

عندما تخلي حقيقة الواقع الاجتماعي وأحداث التاريخ مكانها للتحريف الدراماتيكي الذي يصبح «العلم الرسمي للدولة» يغدو من الصعوبة بمكان أن نوفق بين معايير السلوك الأخلاقي التي تشكل في مجموعها مايسمى نظرية التقدم.

---

(١) ويشدد آراغون على عبارة «جميع بلدان...».

«إن أكاليل الارادة المحضة، كما يقول هيغل في «فلسفة الحق»، هي أوراق ميتة، لم تكن قط خضراء..».

ويخالف هيغل بذلك رأي أولئك الذين يقومون نبل أو خساسة أفعال الرجال العظام انطلاقاً من دوافعهم، في حين أن نتيجة هذه الأفعال على تطور التاريخ، هي وحدها التي يجب أن تكون موضوع الحكم التاريخي.

إن الأحكام على الطابع التقدمي أو الرجعي لبعض الأحداث التاريخية وبعض الأفعال الفردية، تتحدد حسب النظرية الماركسية للتاريخ، بمعزل عن الرفض أو القبول الأخلاقيين اللذين يمكن أن تحركهما. ونحن نعلم كيف قيم كارل ماركس مسألة الاستعمار البريطاني للهند:

«صحيح أنَّ انكلترا، حين سببت ثورة اجتماعية في الهندوستان، كانت تلبي مصالحها الأكثر دناءة، وتتصرف بطريقة رعناء لبلوغ غاياتها. لكن المسألة ليست هنا. إنها معرفة ماإذا كانت البشرية تستطيع إنجاز دورها المصيريّ دون ثورة جذرية في الحالة الاجتماعية لآسيا. وإلّا فإنه مهما بلغت جرائم انكلترا، فإنها تمثل أداة تاريخية لا واعية في تحريض الثورة. وبهذه الحالة، من حقنا مهما بلغ الحزن أمام مشهد انهيار العالم القديم، أن نصرخ مع غوته في (الديوان الغربي ـ الشرقي):

هل لهذا العناء أن يستفز قلقنا
عندما يزيد فرحتنا
ألم يحطم نير التيمور
حياة الملايين من البشر». [1]

كما طرح كارل ماركس في تقييمه لنتائج الاستعمار البريطاني للهند مسألة أكثر شمولية حول نتائج المرحلة البورجوازية للتاريخ:

---

(١) كارل ماركس: «الاستعمار البريطاني للهند»، أعمال مختارة، دار التقدم، موسكو، ١٩٥٥، مج ١، ص ٣٦٣ ـ ٣٦٤.

«إن مهمة المرحلة البورجوازية للتاريخ هي خلق القاعدة المادية للعالم الجديد: التواصل العالمي القائم على الترابط المشترك لبني البشر، ووسائل هذا التواصل، من جهة، وتطور قوى الانتاج عند الانسان وتحويل الانتاج المادي الى سيطرة علمية على عناصره، من جانب آخر. فالصناعة والتجارة البورجوازيتان تخلقان تلك الشروط المادية لعالم جديد، مثلما خلقت التحولات الجيولوجية سطح الأرض. وعندما ستسيطر ثورة اجتماعية كبرى على تلك المنجزات البورجوازية، وعلى السوق العالمية وقوى الانتاج الحديثة، وتخضعها من ثم للرقابة العامة للشعوب الأكثر تقدماً، عند ذلك فقط يتوقف التقدم الانساني عن أن يتمثل بذلك الوجه الصنمي القبيح الذي لم يشأ أن يشرب «النكتار» الا في جماجم الضحايا.»[1]

إن بيان الأحكام التاريخية في «مجنون إلسا» يذهب في حقيقة الأمر، إلى أبعد من الموضوعية الظاهرية التي تتقلص في النهاية إلى مجرد عملية مراجعة للماضي. فمأساة اسبانيا المسلمة تذكر آراغون، كما رأينا، بمآسٍ أخرى معاصرة. وقد يوجه اللوم إليه بسبب ربطه جميع هذه النقاط المتواصلة فيما بينها، والتي أرسى دعائمها في قصيدته، مع أنه لم يأخذ من التاريخ الا مصادفة مواتاة الظروف. وقد يقوم نقد كهذا على ركائز ثابتة لو أن آراغون يكتفي بالتفسير المبسط للظروف، في حين أن قصيدته تلح على تلك الظروف المواتية، كي يستطيع الناس تحديداً التوصل الى تغيير ظروفهم، وتغيير العالم. إنه يدعوهم الى التفكير، بعد إتمام ذلك، بأن أهم مايترتب عليهم فعله هو تحقيق عالم إنساني. ذلك هو مفهوم الشاعر لأمانته الدقيقة في الكشف الانساني الذي يسعى إليه، وهو بالضرورة مجبر على تجاوز تلك الأمانة، لأن علاقة تاريخ غرناطة لاترتبط بالبنية الناجزة لأفعال أبي عبد الله فقط، بل تقصد أيضاً إلى

---

(١) «النتائج المحتملة للسيطرة البريطانية على الهند»، المصدر السابق، مج ١، ص٣٧١.

إيضاح ماسي التاريخ ومهازله، حيث يمثل الماضي مرآة تعكس صورة الحاضر.
وفي مسـار معـاكس لذلـك ـ من خلال حرب الجزائر، والكشف عن قضية لينينغـراد في الاتحاد السوفييتي، وعن حالة البؤس في الأرياف، التي أخفاها مالينكوف، وعن قضية أطباء الكرملين ورواية الكسندر سولجنتسين «يوم من حياة ايفـان دينـوسيفيتش» التي تروي قصـة الابـرياء في معسكرات اعتقال ستالين ـ نجد الحاضر الذي يسلط أضواءه الكاشفة على الماضي.

إن احتـواء المـاضي في الحـاضر كامن في واقع الحياة. وليست الأهمية العميقـة هي معـاينـة ذلـك الـواقـع الواضح، بل مقابلة نوايا المؤرخين مع التفسيرات المختلفة لهذا الاحتواء الذي ينجزه التاريخ في أشكال متباينة، دون أن يأخذ آراءهم. ومن المفهوم أن هذه الأشكال تختلف حسب الشروط الخاصة للتاريخ، وحسب التكوين السيكولوجي لهذا البلد أو ذاك. والشعر أو الرواية اللذان يضطلعان بمهمة عكس ذلك الواقع، يحتويان الماضي في الحاضر أيضاً، وتعطي غاياتها المعلنة الابداع الأدبي عمقه ومغزاه.

ونجد في «مجنون إلسا» قدراً كافياً من تلك «المفارقة التاريخية الضرورية» التي يحدثنـا عنهـا هيغـل، وهدفها عكس واقع قد مضى تاريخه، في إسبانيا المسلمة، وبأقصى مايمكن من الدقة.

## على ذمة الشعر

هكذا استطاع آراغون، بعيداً عما شوّهه المؤرخون الاسبان القدامى، وفيها وراء الحكايات التي لفقها بيريز دوحيتا، أن يعكس صورة واقعية وإنسانية للعرب المغلوبين.

لم يكن أبو عبد الله هو من حدّد بشكل حاسم الأحكام التاريخية التي تم تمحيصها دوماً. كما أن القيمة الأخلاقية لأفعاله الحقيقية أو المفترضة، ليست هي التي قدمت فكرة عن تطوّر التاريخ. بل سيكون الشاعر الأندلسي قيس النجدي، هو الوسيلة الضرورية للملحمة.

إذ نجد فكره في واقع الأمر «يتخذ تلك الصيغة التاريخية التي تكتسي فيها أمور المستقبل مظهر الآنية المستمرة، رفضاً لما كان يدعى بـ «الحقيقة» حقيقتنا النسبية التي كنا نعطيها قيمة مطلقة . . ».

وبما أن «كلامه واقع على عتبة المستقبل» فإن التاريخ سوف يغدو كما كان في الماضي، في ذمة الشعر، كما يراه كارل ماركس الذي كتب في مقدمة «رأس المال» يقول: إننا لانعاني من الأحياء فقط، بل من الأموات أيضاً. إن الميت يأخذ بناصية الحي.

ليس الأمر ازدواجية سحرية للماضي، بل هو الكشف عن هوية جديدة للتاريخ، الشرط الأول للفعل. والشرط الأول أيضاً للصيرورة التاريخية في ذروتها: وكيان الرجل والمرأة متحدين عند آراغون، هو ماسوف يتحقق مستقبلاً في نهاية الأمر، هو الذي سوف يربط خيط الحدث المرئي للتاريخ. عندها، لن نعود بحاجة إلى أبطال مزيفين، يحتاجون دائماً إلى أسطورة تدغمهم ضد التاريخ. وأعظم مايمثله التاريخ في ذلك المستقبل الذي سوف يبنيه البشر بأنفسهم هو الحب، وليس الأسطورة الميثولوجية.

# الفصل الرابع

# الحب والشعر

«ولا أتمنى لكم شيئاً آخر، إلا أن تعرفوا الحبّ.»

(آراغون: «إني أكشف أوراقي»)

في نسيج الشعر الفرنسيّ، منذ عصر «تريستان وإيزولت»، وأيام شعراء الفروسية في العصور الوسطى، ظلّ الحبّ الموضوع الأعظم الذي لاتخبو صوره وخيالاته وموسيقاه أبداً، ولم يكلّ الالهام يواصل نشيده عبر الدهور في مسارب الأحلام وضروب الفنون المتشعبة.

ويتـابع آراغون سيرة التراث، دونما اكتراث بالتعاليم الباطنية التي هزّ دعـائمهـا وانتهى من أمـرهـا، ذلك السر الشعريّ الدفين الذي رفضه محبّة بالوضوح والسعي والعمل كبنّاء متحمس حاذق.

عاد يستخدم في انطلاقة عظيمة لشاعر غنائي الأساليب التي اتبعها من قبل كريتيان دوتروا، وشارل دورليان، ورونسار، وآغريبا دوبيني وفيكتور هيغو.

أعاد للقصيدة أجواء الموشحات «البالاد» وقصائد الشكوى، عابراً من أسلوب قصيدة الغزل إلى قصيدة الابتهال والتكرار الهازل، من الهجائيات إلى حميمية الأحلام، نضارة تتجدد باستمرار، ورهافة متصاعدة على الدوام.

وقـد أعـطت الموسيقى والاسطوانات الغنائية شعبية واسعة لعديد من قصـائد الحب التي غدت مدرسية، من «حسرة القلب»، و «عيون إلزا» من «العيون والذاكرة»، و «رواية لم تتم»، من «إلزا» و «الشعراء» و «مجنون إلسا».
إننا لانكتم إعجابنا بهذا الشاعر الذي يتفوق في استعادة الذكريات، والقبل والاحزان، واعترافات تمزق إنساناً يحترق محبة بالحياة.

والحظوة التي يتمتع بها آراغون عند جيل الشباب ينبغي لها أن تطمئن تساؤلاته حول صدى آلامه وآماله في المستقبل:

إذا طارت الأشعار دخاناً
ماذا سيكون مصيري إن لم يصغ إلي أحد
وتمحي الخطوات على الدروب
وأواصل سبك القوافي
في سورة من الجنون
كي أجيبك بأغنية غزلية
ياصدى القلب الوحيد ياحبي.[1]

ويكشف آراغون في «العيون والذاكرة» عن مكنونات قلبه وفكره. ويطالب «بحقه في الفوضى» كي يستطيع التعبير عن نفسه وحياته. كما تنبض مجموعتا «عيون إلزا» و «إلزا» بوجيب قلبه. وتعريفه الدائم للحب بأنه هبة واختيار نهائيان.

إن الحبّ مغزى أعمال آراغون الأدبية، وهو يرى فيه تعليل وتفسير قدره الانساني.

«إنهم لايصدقون قولي عن الحب. برغم هذا، انظروا إليّ، أكاد أكون مجنوناً. قد أكون عبداً أحمقاً، لكني أعلن لكم بأني لم أتعلم شيئاً في هذه الحياة إلّا واحداً: لقد عرفت الحبّ. ولا أتمنى لكم شيئا آخر، إلا أن تعرفوا الحبّ».[2]

الحبّ هو الكشف الفريد الحاسم عن قدر الانسان. معيار نقاء النفس وعمقها. ولا اعتراض على فضيلته التربوية، في الشعر أو الرواية:

«إذا كان هدف الرواية التربية والتثقيف، فذلك لأنها تحوي غالباً قصصاً

---

(١) «العيون والذاكرة»، غاليمار.

(٢) «إني أكشف أوراقي»، ص ١٥٢ وص ٧٥.

جميلة نقية عن الحب. أجل، إن إحدى الفضائل العظيمة للرواية هي كونها غالباً ماتمجد الحبّ الذي يوحد الرجل بالمرأة، وهو ينبوع الحياة الأسمى.»

إن سلطان الحب في جميع آداب العالم قمين بأن يحرك مكامن نفوسنا، وكانت نماذج الحب تتمثل في المشرق تقليدياً، في الأزمنة الغابرة، بحكايات عنتر وعبلة، والمجنون وليلى، جميل وبثينة، كُثير وعزّة، وقد ذاع صيتها مثلما اشتهرت في الغرب قصص تريستان وإيزولت، بيترارك ولورا، روميو وجولييت، بول وفيرجيني، وهيليويز وآبيلارد.

الحب هو الذاكرة السلفية لعودة الأشياء الأزلية، إنه توكيد الكينونة في غياهب الولادة الدائمة للابداع، مقياس المجهول، تشابك الآني بالأبدي، والحياة بالموت.

الحبّ انتماء والتزام. إنه يربط ويحرّر. حوار يمتد الى اللانهاية مع الآخر، المعجزة المتجددة للرعشة الأولى، مغامرة الكون العظمى تتحدّى الزمان لتخلق المستقبل من أعماق الألم.

أبعد من لذة الأحاسيس، يرفع ألم الحبّ الأدب سمواً، ولايحل الحب السعيد فيه مادة في القصة أو القصيدة حسبما نجده عند شكسبير أو سرفانتس، عند دانتي أو غوته، لدى مدام دولافاييت كما عند ستاندال.

## تريستان وإيزولت و مجنون غرناطة

هكذا تبدأ رائعة الحبّ تريستان وإيزولت:

«هذه رواية الشباب والقدر، وصف المسرات اللاهية ومغامرات الحب الغريبة، الحب الذي يقود أسرى الغرام من مأزق الى مأساة حتى يبلغ بهم نهاية هذا العالم الفاني الحزينة». [1]

(١) «تريستان وإيزولت»، كتابة آندريه ماري، مقدمة جان جيونو، سلسلة كتاب الجيب، دار غاليمار، ١٩٤١.

لماذا نعود بعيداً كي نتحدث عن الحبّ، وعن فكرة الحبّ في «مجنون إلسا»؟ ذلك لأنّ ارتباطها بأسطورة تريستان ليس ارتباطاً مصطنعاً في حقيقة الأمر.

إن فيهما انفعالات الشعور البدائي المقدس في نقائه الخالد، بعيداً عن الأحـداث الروائية التي تحكيها كل منهما عبر مسافة قرون سبعة من الزمن. والرواية المأساوية لعشاق كورنوايّ وحكاية المجنون الأندلسي تضعان المرأة في مكـانها الـلائق بها. فتريستـان، الفـارس الاقطاعي، يضع نفسه في خدمة «سيدتـه» التي اختـار. ولايختلف عنـه قيس النجديّ، الشاعر الذي يعيش المجتمع الاقطاعّي المسلم، إذ يغني حبيبته الحقيقية إلزا، وكذلك إلزا العصور الآتية.

برغم ذلك، فلئن كان تريستان قد خدع الملك مارك، فإن المجنون، من جهته، لايخدع أحداً، ولا حتى المحكمة التي تدينه. إذ لم يفهم القاضي شيئاً من دفاعه الحماسيّ الدامغ.

وهـل كان ظهـور «إلزا المزّيفة» الآنّي، عبر القصة، بعيداً عن الزواج الأبيض بين تريستان وإيزولت أخرى؟

ونجـد إلى جانب نقـاط التشابه الخارجية هذه، اختلافات جذرية في مفهوم الحبّ نفسه، كما تمّ تطويره في «مجنون إلسا». وقد يكون علينا، من هذه الناحية، أن نمنح آراغون مكانة خاصة في التاريخ المعاصر للاحساس الشعريّ.

من بين عظام الشعـراء الغنائيين، الذين جددوا الموضوعات التقليدية للشعر الغزلّي، قد نفضل، كل حسب ذوقه، شارل بودلير أو بول فيرلين، جول سوبرفييل أو بول ايلوار، الكونتيسة دو نوايّ أو ماري نويل، سان جون بيرس أو ريفردي. وقد نجد برغم ذلك خيوط تشابه شعريّ بين هؤلاء الشعراء، إذ تقدم لنا قصائدهـم الغزلية، بدرجات متفاوتة وفي الماحات سحرية ومقطوعات

شعر تتدفق حناناً، تخليداً شعرياً لعناق الجسد والروح. بفضلهم نصل إلى المعرفة الحسية المباشرة للعالم. وفي التشعب اللامتناهي للأحداث السعيدة أو المأساوية في قصص الحبّ، نجد الشعر الغزلّي يخلدها ثابتة في ذاكرة البشر، منذ أقدم العصور حتى أيامنا هذه، ومن مشرق الأرض إلى مغربها. أليست مشاعر الحبّ متشابهة منذ آلاف السنين؟ الاطار وحده يتغير، وقصيدة الحبّ، نشيد الرغبة كانت أم لحن الأسى، هي تعبير الحياة عن لحظات التاريخ الانساني كله.

من أغاني العرس الأولى، إلى الأشعار الغنائية العصرية، يتفتح الشعر الغنائّي أنشودة الحياة الخالدة، كأنه استمرار معاناة العالم وأفراحه، ونموّ عنيد للمستقبل البشريّ.

ويعبر غيوم آبو للينير عن تلافيف الشعر الغنائي اللامحدودة، في قصيدة من مجموعته «الخطوط Calligrammes»:

هاكم ماتصنع منه قصيدة حب سيمفونية،
من أشعار الغزل القديمة،
ووشوشة القبلات الشاردة لعشّاقٍ مشاهير،
وصيحات حبّ الآدميات تغتصبهن الآلهة،
ورجولة أبطال الخرافات تنتصب كالمدافع،
صرخة جازون العظيمة،
أغنية طائر التم، القاتلة،
ونشيد النصر تطلقه أولى شعاعات الشمس من حنجرة
ميمنون الواقف في سكينة،
استغاثة السابينيات ساعة اختطافهن،
صرخات الحب تطلقها حيوانات الغابة،
والضوضاء الصامتة للنسغ ينطلق في النباتات المداريّة،

ودوي المدافع يمارس حباً مرعباً بين الشعوب،
ورحلات بحرية تولد فيها الحياة والجمال،
هناك أغنية لكل حبٍّ في العالم.

## أوديسة داخلية وتاريخية

لايقنع آراغون بحبٍّ عشوائي غير متميز. إنه يعطيه هوية محددة، اسماً «يكتب بأشكال عدة»: إلزا. حبٌّ لايريد أن يعرف نهاية أو حدّاً، يكرس إخلاصه لمثل أعلى، وينجز غاياته البعيدة: يروي حكاية ترحاله «أوديسته» الداخلية والتاريخية. وتحمل آخر أبيات المجموعة الشعرية «إلزا» بشائر «مجنون إلسا»، لتنبىء عنها:

ذات يوم ياإلزا أشعاري ستكون تاجاً لك
وتبقى بعد موتي إذ تحملينها في اسمك
سيجيدون فهمها وإن تنوعّت
عبر الألق الذي يضفيه عليها شعرك
ذات يوم ياإلزا أشعاري تضيؤها عيناك
عيناك النافذتان الجميلتان اللتان تحسنان رؤية الأشياء
غداً عندما تنطفىء آخر ومضات المساء
ذات يوم ياإلزا سيجيدون فهم أشعاري
حينئذ ستسمع عبر حشرجة الموت
في الكلمات العمياء صرخات الهذيان
سيسمع لحبي لك انفجار ازهرار
الورود البشرية العظيمة وعد المستقبل
حينئذ يسمع قلب لم ينطفىء أبداً.
يسمع صوت النشيج تحت حجارة القبر
حيث ينزف دماً يقطر من أوصالي

وسوف يعرفون أن ليالِّي هي بشائر الصباح.[1]

كما يقصّ علينـا آراغون في «رواية لم تتم»، وهي سيرة ذاتية شعرية، حكاية رحيله، «أوديسته» الذاتية والتاريخية، ولكن على صعيد يختلف عما جاء في «مجنـون إلسـا». ونـلاحظ برغم ذلـك الاستمرار والاغناء لهذه المجالات الخاصة والعامة في كل من المؤلفين، مع تشابك تاريخ الأقدار الخاصة بأبي عبد الله، وبـالمجنـون الأندلسي، وبآراغون نفسه، والتي لايمكن إعادة تقويمها بشكـل متمـاثـل. إذ نجد أنفسنا في هذين الكتابين أمام مجموعتين شعريتين مختلفتـين. الأولى لم تتم لأن الشـاعر أراد أن يتجنب تكرار ماتضمنته سابقاً مجمـوعـات «ديانـا الفـرنسية» و«متحف غريفـان» و«عيون إلـزا» و«العيون والـذاكرة»، وإضافته إلى جوهر اعترافاته الشخصية. ونتعرف بين «الأسبوع المقدس» وملحمة «مجنون إلسا» على أعظم قصيدة حبّ آراغونية هي «إلزا»، واحدة من قمم إبداعه الشعريّ، وهي في الحقيقة تمهد الطريق أمام «مجنون إلسا» التي تلتحم فيها الملحمية بالغنائية فتتمازجان في النشيد الشعريّ ذاته.

وهو شبيه بقوله في «الحسرة الجديدة»:

التاريخ وحبّي يخطوان الخطوة ذاتها

فأنا أكتب مواجهاً الرياح العاتية، غير آبه

بأولئك الذين لايعرفون قراءة شقرة حقول القمح.

كما تضم «مجنون إلسا» أيضاً، عبر رؤى المجنون وأحزان غرناطة، تاريخ نشيد شعري مزدوج:

مامن مشهد أشدّ مرارة

من أن ترى وطنك يموت،

والقصة التي أحكيها هنا

---

(١) «إلزا»، منشورات غاليمار، ١٩٥٩، ص ١٢٤ ـ ١٢٥.

قصتي أنا، كتبت بشكل مختلف
لكنها في نهاية الأمر
تمثل الحب نفسه والخجل ذاته
الذي هو سرّ هذه الرواية الدفين.
أو لنسمع أيضاً:

«. . . يمرّ المجنون في خرائب حياته، وغضون الزمن على محيّاه. . ويحدثني في هذه الغرناطة المسّماة حياة».

وفي مباشرة أكبر، وبما كانت تعنيه «الرواية» في العصور الوسطى، في نشيد شعريّ حزين، تحكي «رواية لم تتم» طفولة الشاعر وشبابه، والحرب العالمية الأولى التي شارك فيها وسط ساحات القتال، ورحلاته الى البلدان الأجنبية، وعن السريالية، والحبّ الذي يغيرّ معالم الانسان، والألم الفرنسي لمرأى إسبانيا المفجوعة، عن الجبهة الشعبية، ومأساة عام ١٩٤٠ ونشيد المقاومة، ومخاطر مابعد الحربين. أشعار تمدّ خيط الحوار العاطفيّ مع الحبيبة، إلزا تريوليه، بعد حوار مباشر معها، منذ أن نشرت روايتها «الحصان الأصهب»:

عشرون ألفاً وتسعمائة وست وخمسون مثل الخنجر
فوق أهدابي
كل ماعرفته كان صليب نهايتي وماأحبه في خطر
ولو لم تكوني أنتِ، ماكنتُ لأصبح سوى إنسان
يُرجم بالحجارة
لكنك جئتِ، وغنيتني أغنية موعد الغرباء.

ويكفينا أن نرى الشاعر هنا، وقد تقدمت به السنون، يعبّر عن كل آلام الحياة، ويعطي لنفسه الحقّ في أن يؤلمنا بأوجاع معاناته المتراكمة، عبر العواصف الشخصية وزوابع التاريخ، بما فيها تلك التي جاءته حتى من رفاق دربه.

ويبقى الانسان دائماً بطل هذه الرواية، وكل الروايات الجميلة أيضاً. له عيوبه وتردده. بحاجة إلى مراجعة ذاته، بعد مرحلة معاناته، وسموم الاعياء والأزمات التي لابرء منها إلا في أجواء الطمأنينة.

كل منهم يشدني من طرف، ويفرض علي الوقوف برهة،
ويراني كمن تخلى عن واجباته اذا لم أعطه وقتي.
دعوني. لماذا تتقاذفونني الحجارة واحدكم اثر الآخر؟
لماذا علي النقاش دائماً، وأن أطرح كل قضية من جديد
ألن أعرف السلام إلا في القبر
وهل ستلحقون بي حتى إلى هذا المعقل الأخير
ألن تتركوني أرقد وحيداً في تربتي
أصغي إلى قلبي، أطلق رأسي شاردة في أحلامي،
هل أنا وحدي من لاحقّ لي في أن أدفن ألمي في نفسي،
أن أشرد به وسط عالم فُرض عليّ،
هل أنا الوحيد الذي حرم نسيان التاريخ والساعات،
وأن أدع ذلك الأرغن البربريّ العجوز يطلق غناءه
في حنايا صدري؟

هذا الـذي سلخ حياً، يشبـه إلى حدّ ما جان جاك روسّو في «أحلام اليقظة»، إنه يشيح بنظره عن الناس، لبعض الوقت، كي يواصل محبتهم.

يتـوجـه آراغـون في «رواية لم تتم» الى جميع أصـدقائه وكل خصومه. يستشهد ببول إيلوار، ثم يعود مؤلف «الشعر الذي لاينضب» ليواصل مهمته في النضال: «إني على استعداد لأيّ شيء لأجل مستقبل الجميع».

ليس المستقبـل درباً مستقيماً كأنما خُط بالقلم. والشاعر إذ يحدثنا عن نفسه، ينفض غبار أشباحه، وصوته غالباً خشن أجش، كأنما يستفيق من ليل مؤرّق. وعندما يرسم صورة ذاته الاجتماعية والنفسية، يحكم عليها بشيء من

المرارة، دون أن يحمله على ذلك دافع التميز والترفع. ولنذكر النشيد الثامن في «العيون والذاكرة»، وعنوانه «لقد جئنا من بعيد»، إذ يعيد تلك الكلمة الشهيرة التي سبق أن قالها بول فايان ـ كوتورييه.

إن الصراع العنيد ضد الفردية الشكلانية في الشعر لايمر من دون ألم. والمعرفة العميقة لذواتنا، وحماس الرغبات، والآمال المرتقبة، ومشاعر الحبّ، والنضـال على كل صعيد ثقـافيّ وسياسيّ، تلك جميعهـا تشكل أعظم شعور بالرفاقية نحو بني البشر.

إنها دلائل الاعياء، لكنها الاهتمام المتحفز أيضاً، وحالما تهترىء الأفكار بشكل مّا، ترفعها الدعابة الساخرة وتبددها في تغنٍ بالحياة رائع مؤثر. هنا، تنسجم اللغة مع بعض الجفاء في الأفكار، لأن شعر أراغون هو شعر الأفكار.

هاكم وصفاً لباريس وشوارعها تزدان بالملصقات الدعائية والاعلانات السينمائية الصارخة:

فاغرام هو المكان والفضيحة قرابه
والسيدة شعرها يصطبغ بالحمرة كلوحات فان دونجن
كل شيء مسبق الصنع، الأحلام والطعام،
وسوف نجد سعادتنا في متحف «الفنون المنزلية»،
يالشركة الفحم والحديد «بينيلوكس إيراتوم».

في «رواية لم تتم» كما في «مجنـون إلسـا»، نصـادف مقاطع متعارضة، وتعابير شعبية، وتنوع في الصيغ الشعريّة، ولحظات استراحة تزيّن الأفكار، كأنما لتغطي الوجه المضطرب لهروب الشباب.

الشـاعـر الجـاثي أمـام آلامه، يعنف الأزهار التي طالما أحبها. يرسم للكلمات حدود استطاعتها:

اذهبوا وقصوا على الجميع ذلك النوع من المخاض
هيا حدثوا كيف يولد الانسان في منتصف عمره

يمكننا وصف الأماكن التي تمرّ فيها الرحلة،
لكننا كيف نصف الرحلة داخل ذواتنا.

. . . . . . . . . . . . . . .

كل المقارنات تبدو هنا من غير جدوى
قد تحرقون جميع الكلمات دون أن تفسروا معنى النار. .
ومايدهشنا في أن يتطلق الحبّ من أنشودة أخرى تبشر بها إلزا في «موعد الغرباء»؟
سوف تجدون دموعها في دمي
وصوتها في نشيدي
وعينيها في عروقي
وكل مستقبل الناس والأزهار.

ولايمكن لهذا الحبّ أن يعـزّيه عن شقاء الحياة الحاضرة تصوير حياة المستقبل التي ينبىء بها. ويطالب في أن يكون للانسان الحق أن يقي نفسه تلك المجـازفـة الأنـانية من قبل الآخرين، ونفسه أيضاً، حيث يجد حدود مسرته الخـاصـة. يجب أن يحطم مستقبل اتحاد الرجل بالمرأة الأساطير والميثولوجيا. سعـادة لاتشبه تلك السعادة البورجوازية العتيقة لـ «فيلمون وبوسيس» التي تنتهي بأن يلتهم جوبيتر الجميع، كما في تلك التراجيديا والأوبرا الكوميدية.

نحن في «مجنون إلسا» أمام ثورة ضد الأساطير. إذ تعلن القصيدة نهاية السـذاجـة الميثولوجية: لن يعود عصر الحبّ الحقيقي حجة لصوفية هائمة، تتحكم بالتوازن القلق، والحيويّ، بين الزمان والمكان، وتعطي الحل دائماً قبل طرح السؤال:

ذلك السر المزدوج الدفين
بين المعارف الشهيرة
زوجتي التي أخلقها بدون انقطاع

في العالم الذي أنجبني

لاأثـر لأية حذلقة أسلوبية متهافتة في هذا الحبّ، بل هو وعد التاريخ الذي سوف يتحقق: «سيأتي يوم يغدو فيه ذلك الكمال المسمى اتحاد الرجل بالمرأة، ملكاً سيداً على الأرض».

ذلـك هو في الـوقت نفسه إلزام ورغبة، مطلب حقيقي للانسانية بين الكـمال والنقص، بين المثـالي والـواقعي. اتحاد الزوجين السيد، هو الالتزام الأخلاقي المتميز، وجدلية تطور التقدم الاجتماعي في ذروته. ولأجل تحقيقه، لايكفي له أن يؤكد ذاته فقط، بل سيكون عليه الالتحام بالقدرة التي تمنح خطأ حتى اليوم للآلهة، وإبدال ماظل بعيداً صعب المنال في المجال المنفتح غير المنجز في المصير البشريّ.

وضعتك في المقام المخصص للآلهة.
التي تتجاوز القصيدة حدود الصلوات المتجهة إليها
جعلتك في وضح النهار فوق الصخرة المنذورة
فأصبحت من يومها أنت محط العبادة كلها،
كل تمتمات الحجيج وكل ركعات الايمان
وصيحات الحشرجة
أحللتك مكان الفضيحة التي لاتنتهي أبداً.

ونرى قصائد الحبّ التي كتبت قبل «مجنون إلسا» جميعها، تصبّ في هذا الكتاب كما نهر من النار. هذا الفيض الكلامي العظيم وموضوعه الحبّ بأسمى معانيه. في أمواج الكلمات، يعبر عن التجربة الأقوى، عن التفكير الأبعد نظراً في فورة القلب والعقل المتعاظمة.

ونحس يأس الشاعر أحياناً من أن يفهمه الآخرون. فيروح يبحث له عن عذر أمام الناس الذين قد يقطبون جبينهم أو «يرفعون أهدابهم»:

صحيح أني ماحدثتهم بلغة الشوارع أو الينبوع

وهكذا كانت النبوءات دوماً
ولن ألوم على ذلك غير نفسي، ومع هذا
لماذا تظنون أني أمزق ثيابي ووجهي
وأية لعبة تظنونني أتعاطى

...............

إني أدق على قلوبكم، وأنا الذي أتأوّه ألماً
وتظنون ذلك كله خيالاً
إنكم لاتسمعونني
لاتسمعون مع أنها مأساتكم
وقد رأيتها فجأة وعذّبت بها
يامن لاتتعرفون على صرخاتكم في صرختي
إنكم لاتفهمون قولي.

## التلوين الصوفي للغة الحب

موضوعات عديدة تضفر تاجاً لهذا الحب الفريد: موضوع الاخلاص والفضيلة في الحبّ، ورفع القدسية عن الحبّ الجسديّ الذي يبذل الشاعر مابوسعه ليخلصه من أية إشارة أو طقس ديني، عناصر حبّ الذات غير منفصلة عن حبّ الآخرين، موضوعات الغيرة والشيخوخة، والقلق في مواجهة الموت والمستقبل. كلها تؤخذ مادة أولى كما الحبّ الذي تنبعث منه، يعرّفه الشاعر ويتحدث عنه دون كلل. وسوف يساهم كل ماينبع منه، عواطف أو أفكار، في فصل العادات المكتسبة والأحكام المسبقة السائدة في علاقات الرجل بالمرأة، التي يقدم عنها الأدب الروائي المعاصر نماذج مقرفة غالباً.

فهل ستكتنف التفاهة عصرنا لدرجة لن نفهم معها تلك العاطفة التي تجيش في قصائد حبّ آراغون؟

للاجابة على سؤال كهذا، قد يكون علينا كتابة تاريخ التقاليد الأخلاقية

واللغوية العاطفية، بعيداً عن علوم البلاغة والارث الأدبي، التي حددت منذ قرون عديدة تعابير الحب، بله مفهومه.

ويقدم لنا ستاندال، المنطقي والمحلل العقلاني لعاطفة الحبّ، في مقالته الشهيرة «عن الحبّ»، تأملات رائعة في حيويتها وعمقها حول هذه العاطفة الآسرة التي ترقى بالانسانية الى الذوق الأسمى، والكفيلة وحدها، برأي الكاتب، بأن تحقق أحلام البشر بالسعادة.

ونعلم أن ماتطرحه مقالته تلك هو وجود أربعة أنواع مختلفة من الحبّ: الحبّ ـ العاطفة، والحب ـ الذوق، والحبّ الجسديّ، والحبّ ـ الكبرياء.

وتشرح نظريته في التبلُّر Cristallisation وتُحدّد سمات الحب ـ العاطفة: «ان ماأسميه التبلُّر هو العملية الفكرية التي تتوصل عبر كل مايحدث حولها إلى أن تكتشف دائماً في المعشوق نواح جديدة من الكمال.»

ولايهمنا في نظرات ستاندال تصنيفه لمختلف أشكال الحبّ بقدر ماهو ميله إلى تخليصها من إسار الدين والصوفية، وتقديمه بديلاً لذلك حلاً سيكولوجياً واجتماعياً لهذه الضرورة الانسانية، وتأكيد الطموح الذي لايقنع الا بمعرفة المجهول في الآخرين وفي ذواتنا.

ونحس ذلك منذ السطور الأولى في مقدمة ستاندال: «ليس هذا الكتاب رواية وان حدثنا عن الحبّ، أي انه خصوصاً غير مسلٍ كالرواية. إنه مجرد وصف دقيق وعلمي لنوع من الجنون النادر جداً، في فرنسا..»

كما يخصص ستاندال فصلين مطوّلين للحديث عن حبّ البروفانس في القرن الثاني عشر، كما ينقل في ملحقه سرَّ الحبّ العذري، إذ يكتب قائلاً: «استطعت أن أنقل عشرين حكاية تبرز في كل أنحاء البروفانس عاطفة رقيقة روحيّة، وصلة بين الرجل والمرأة تسودها مبادىء العدالة والمساواة».

علينا الرجوع إذن إلى ذلك المفهوم المفجر المحرّر للحبّ، في البعد التاريخي للرجل والمرأة، وبعدهما الذاتي في الوقت نفسه.

ومـاالذي نسميه «ذاتية» بعد كل حساب، إن لم يكن الفعل المدهش للفكر البشري، في اتحاد العقل والشعور، واحتوائه أكثر مما يمكنه احتواءه، واكتشافه عبر انطلاقة خلاقة للحياة السرمدية؟

والشاعر، أكثر من رجل العلم أو الفيلسوف اللذين يحتاجان الى تقنين فكرهما ضمن منهج معين لجعله أكثر وضوحاً وفهماً، يتصرف كما لو أنّ الأمر عنده يقتضي اسقاط ذاته على الكون، كي يعبر عن حقيقة الأشياء في جوهرها.

ونشـاطه هو الأكثر دقة وتحديداً. فلئن كان العالم والفيلسوف يفسران ويجربان ويقدمان الافتراضات، على خط تماس الواقع مع الفكر الباحث عن الادراك، فإن الشاعر يكاد يخلق العالم.

إنه يعيد النظر في نظام الأشياء الذي ينبثق عنه. فالفنان يتوصل عبر الـواقـع الـذي يفرض عليه ـ أو مايسميه الفلاسفة الموضوع مسبق الوجود ـ وبـطرقـه الخـاصة به، إلى تلك الضرورة التي تحس بها الطبيعة وتريدها كي تتجاوز نفسها، في إعادة خلق ماهو موجود، وإبداع مالم يتحقق أو يكتشف بعد، بل في جعل المستحيل ممكناً. ويدخل في تواصل مع الايقاع الكوني، عبر ايقاعه الداخلي، عبر ذاته.

إن اللاهوتيين يعزون ذلك التناغم الداخلي الى الايمان، فيتحول الحب بذلك عندهم الى صوفية.

فمن أين جاء التشابه بين رموز المجاز في الحبّ، وفي الصوفية بله العلاقة القائمة بين الحبّ والدين؟ إن بحوث الميثولوجيا المقارنة حول الكهنة الغاليين الذين أبدعوا طقوس المرأة، ورأوا أنّ «غاية الانسان» أن يكون نبيئاً، والسلتيين الذين تصوروا كياناً جسدياً لآلهتهم، والاغريق بآلهة الحبّ الجسديّ عندهم، وكذلك الشرقيون والآسيويون.. يمكن لها أن توضح لنا تلك المسألة.

وتـزعم المقـالة البراقة المغلوطة التي كتبها دونيس دو روجمون: «الحبّ

والغـرب»[1]، أنّ الحبّ العـذري، أو الحبّ ـ العـاطفة، قد يكون نوعاً من الهـرطقـة الملائكية، تحت التأثير المشترك للمثنوية والمانوية الفارسية والعقيدة الآلبية للكـاتـار. ونعلم أن هذه العقيدة قد واكبت في فرنسـا ظهور مذهبي «الهيكل Temple و«السيتو Citeaux »، وكذلك انتشار عقيدة الحبل بلا دنس لمريم العذراء.

بذلك يرجع التناقض بين الحبّ العذري وتعبيره الشعري والصوفي الى التناقض بين الهرطقة والأورثوذكسية المسيحية.

ويكتب قائـلاً: «لقـد أخـذنـا لغتنـا العـاطفية من علم البلاغة عند التروبادور، وهي بلاغة فيها غموض كبير: تشكل فيها الدوغمائية المانوية رموز الجـاذبية الجنسية. لكنهـا إذ تنفصـل عن الدين الذي أبدعها، تدخل تلك البـلاغـة تدريجياً في التقاليد، فتصبح لغة عامة للجميع. وعندما يريد أحد المتدينين الآن التعبير عن تجاربه التي لايمكنه الحديث عنها بوضوح، يجد نفسه مضطراً الى استخدام تلك التعابير المجازية.

فيأخذ منها حيث وكما يجدها، ثم يعدّل بعد ذلك فيها. هكذا إذن، بدءاً من القرن الثاني عشر، أصبحت العبارات المجازية السائدة هي الخاصة ببلاغة الـتروبادور والحب العذري، واستعمال الشعراء الصوفيين تلك التعابير دون تردد، لايعني أبـداً أنهم «يعـظمـون» مشاعر حسية جسدية، انما يعني بكل بساطة، أن التعبير المألوف عن هذه العواطف، والذي أبدعته صوفية معينة، يتناسب مع التعبير عن الحبّ الروحي الذي يعيشون. حتى انه يتناسب بشكل أعمق مع العلاقات «البائسة» القائمة بين الروح وإلهها، فيصبح بذلك تعبيراً إنسانياً كاملاً، أي منفصلاً عن الهرطقة. لأنها هرطقة تطرح اتحاداً ممكناً بين الله والروح، مما يبعث السعادة الربانية وشقاء أي حب بشريّ، في حين تفترض

(١) دونيس دوروجمون: «الحب والغرب»، اتحاد الناشرين العام، باريس، ١٩٦٢.

العقيدة الأورثوذكسية استحالة ذلك الاتحاد، بما يبعث الشقاء الرباني ويجعل الحب البشريّ ممكناً ضمن حدوده. وينتج عن ذلك أنّ لغة العاطفة البشرية حسب الهرطقة تتناسب مع لغة العاطفة الالهية برأي الأورثوذكسية». [1]

لكن هذه الموازاة الشكلانية لاتقنعنا بما فيه الكفاية. زد على ذلك اللاموضوعية التي بنيت عليها تفسيرات دونيس دوروجمون عن ظهور الحب العذري في بداية القرن الثاني عشر. وإذ تتلمذ على ويشسلر وأوتوران ـ اللذين ظنا أنهما وجدا في أصول الشعر الغنائي البروفنسالي بعض المؤثرات الدينية، من الافلاطونية الجديدة والمسيحية المشوهة، بشكل يجعل التروبادور من معتنقي عقيدة الكاتار وشعراء لهرطقتها ـ يصل دونيس دوروجمون بتبني نظرياتهما إلى النتيجة التالية:

«إن الحب العذري الذي تمجده الأسطورة كان في حقيقته، في القرن الثاني عشر تاريخ ولادته، ديانة بكل مافي هذه الكلمة من معنى، وبشكل خاص هرطقة مسيحية محددة تاريخياً. ونستنتج من ذلك:

١ ـ إن العاطفة التي تعبث بها الروايات والأفلام السينمائية في أيامنا هذه، ليست سوى فيض ومداهمة فوضوية لما في حياتنا من هرطقة روحية أضعنا مفاتيحها.

٢ ـ ليس أصل أزمة الزواج عندنا سوى صراع بين تراثين دينيين، أي قرار نتخذه غالباً دون وعي، مع جهل كامل بالأسباب والغايات والمخاطر المحتملة، التزاماً بأخلاقية قائمة لانعرف لها تفسيراً». [2]

وقد يستحيل علينا متابعة هذه التأكيدات التي تحوي من الكلمات أكثر مما تحتوي أسباباً مقنعة، فلا تقدّم أيّ تفسير في نهاية الأمر. بل تعقد فهم تلك

---

(١) «الحب والغرب»، ص ١٤٢.

(٢) «الحب والغرب»، ص ١١٨.

العاطفة الروحية الطبيعية، والحيوية بشكل أساسي، ألا وهي الحبّ، والحبّ العاطفي بخاصة، جاعلة منه فرصة مناسبة لمنهج فلسفي وميتافيزيقي.

إن مذهب الكاتار في جوهره يجعل قبول خطيئة الجسد شرط بلوغ الكاملين النقاء الروحّي المخلص. وتصبح المرأة. طعم الشيطان ووسيلة ضياع الروح، رمزاً لخلق العالم عند الكاثار. وتعيدنا طقوس مريم العذراء إلى نور الخلاص النقي. إنها في واقع الأمر مسألة رؤية فكرية، أن ننسب إلى الحب العذريّ. سمواً عظيماً في العواطف الدينية، لايمكن إدراكه دون المعتقدات الكاثوليكية وتشويهها عبر كنيسة الحبّ كما يراها الكاتار.

وإذا أعرنا بعض الاهتمام لأطروحة السيد دونيس دوروجمون، نفهم أن مفردات شعراء التروبادور تحمل بين سطورها معنى دينياً يحولها الى رسائل مرموزة.

ذلك مايراه عالم الرومانيات الايطالي غيدو إيرانتي، إذ يخلط بين التلوين الصوفي للغة الحبّ، ومفهوم الحبّ العذريّ نفسه الذي يبحث عنه في أعماق روحانية مسيحية مجرّدة، بينما يدحض «الحبّ العذريّ» لماركابرو، ويطعن مفاسد الحبّ الفروسيّ.

## عن الصدق

عند آراغون عالمان: العالم الذي نحلم به، والعالم كما هو كائن. وطريق الصعود هو الذي تدمى فيه الأيدي وتصعد زفرات القلب. ويقدم لنا الشاعر دائماً حياته الخاصة نموذجاً، وشبابه ساعة خروجه من متاهته الطويلة. يرسم لنا درب الشقاء الدامي للقافلة البشرية، ويغني الولادة الدرامية للعالم الاشتراكي، وتقلبات التاريخ.

ونحن مثله معرّضون لتقلبات الزمن وصدمات الحياة. إننا نعرف هذا العالم جيداً، نحن أبناء حر بين كبيرتين، وفترتين لما بعد الحربين، بكل دقائق مشاعرنا ومآسينا في احتلالنا، وانقشاع الوهم عنا. إن هذا العالم عالمنا.

ولاينفك الحبّ في أعمال آراغون يحتل مكان الصدارة. فهو لايقطّع الى تعليقات جامدة: الجمالية من جهة، والحسية من جانب آخر، قسم الأنشودة الحزينة، وآخر لمزيج العاطفة والشعر.

عندما نستكشف هذا المجال الحيويّ، علينا أن نحذر الخلط بين الفعل الشعري والحالة العاطفية. لايفيدنا في شيء أن نبدأ طرح الأسئلة حول نشيد يتغنى بشعر امرأة لنحاول قياس الصدق عند شاعر يتحدث عن يديّ حبيبته أو عينيها.

إننا جميعاً نعرف وبكل أسف، مجموعات من مختارات الشعر الغزلي، تلجأ الشاعرية الحقيقية فيها إلى ثنايا الحذلقات الفكرية الباهتة. باقة من التألقات الذهنية، مجموعة مكررة من التشابيه والصور الأدبية الباهرة التي تشد انتباه الجهلة، وعلم المتفذلكين وأهل الصنعة، وأصحاب الأدب الرخيص، وجمهوراً كبيراً من قليلي الاطلاع.

إن الحبّ وسيط لاغنى عنه للمعرفة المباشرة للكون. فعبر الحبّ ندرك حقائق الواقع، والسراب الخلّاب أو حالات اليأس.

إلى ذلك العنصر ـ الموضوع العامّ، الذي رفد أعظم التيارات الشعرية العالمية، يضيف آراغون عنصراً آخر في غاية البساطة: أن يتغنى الشاعر بزوجته. أفليس الحبّ الحقيقي هو أن نفضّل ماعندنا؟

حتى لوجعلوني مجرماً
فأنا أحبّ حباً لا حدود له
كائناً بشرياً
حباً خالداً
ياسليمان إنها عندي شولاميت
أعبدها منذ أن عرفت الحبّ
عشقي الدائم

زوجتي أنا، هي وحدها أبداً
لها أحرق قصائدي بخوراً
إلزا ياحبي الوحيد.

هنـا نبتعـد عما تعـودنا عليه في أشعار التروبادور. ففي مجموع الشعر الأوكسيتاني تقريباً، وفي شعر بترارك ودانتي، نعرف الحبّ شقياً لأنه يتجه إلى زوجة الآخر، الذي يرضى بذلك غالباً.

أما عند آراغون، فاختيار حبّ فريد يترفع عن كل مآسي العالم، يحلّ في معادله الشعريّ المشاكل الصغرى للتقاليد الشعرية الموروثة، دون أن يتخلى بذلك عن تمسكه بتقديم نموذجه، في وجوب توجيه العاطفة الى «زوجته لا إلى زوجة إنسان آخر»:

زوجه شريكة حياته وذراعيه تبقى موسيقاه الخالدة
هكذا دون أي احترام لجنونه الغريب
الذي هو قطيعة مع كل قواعد الحبّ المعروفة
ويمثل صفعة لنا جميعاً ونحن نعيش في طمأنينة مع زوجاتنا وخليلاتنا.
ننتقل بين واحدة وأخرى، وأحياناً دونما إحساس
نغمض العين عن عشاقهن
لذلك نسخر من ذاك الرجل إذا لقيناه في طريقنا
يقبل على الشتيمة والحجر في يده.
يكاد يقذفها، قبل أن يبدأ هذا النشيد لالزا
مثلما يأتي الاغتصاب
مثلما يجيء الجمود للعادات الموروثة.

إنـه عنصر بسيط جداً، غالبـاً ماتهمله الدراسات الأدبية، إن لم نقل تجهله. كذلك فإن الشعر الغزلي في أعمال آراغون عميق شامل جداً: إنه في

الواقع يستعيد على طريقته جميع التقاليد الغزلية القديمة والحديثة ـ العذرية والرومانسية ـ التي يمكن أن يمتلىء بها حبّ نبيل جارف في عصرنا، القرن العشرين عصر الذرة والفضاء، لينظمها في نشيد شعري، تجد فيه الانسانية التقدمية علاقات الرجل والمرأة مما يمكنها طرحه وتعميمه في تقويم محتمل لدرجة تطوّر مجتمع معيّن.

إن خطأنا الشائع هو أننا نخلط بين الصدق ونوع من المصادفة يتجدد دائماً بين المرء وذاته.

لماذا يكون مايكمن فينا من المباشرة الآنية، ومن المعطيات الثابتة هو رصيدنا أكثر مما نريده أو نحلم به أو نبنيه بأيدينا؟ إن الصدق قيمة لامجال لمناقشتها، وهو ليس في أن يكون المرء معصوماً، بل كاملاً.

إنه حالة من البصيرة البسيطة تماماً، فعل الأمانة مع الذات بغضّ النظر عن العالم. أمانة خالية من أية مصلحة، غير محددة بالزمن ودون هدف مستقبلي.

لكنّ الانسجام مع الذات بشكل كامل لايتحقق إلا لحظياً. والانسان ليس كائناً لحظياً، بل مستمراً. ولئن كنّا غير منسجمين مع ذواتنا، فذلك بفعل الصيرورة المستقبلية التي نرتبط بها. لذا كان علينا أن لانبحث عن ذلك الانسجام بالركون الى حالة سكونية، بل في انطلاقة طامحة. ولايعني أبداً كوننا صادقين في مراقبة أنفسنا، بل أن نحس الحركة فينا، أن ننسجم بنوع من الازدواجية مع ذلك الطموح الذي نحقق به حضوراً حقيقياً مع ذاتنا.

ويكون الآخر صادقاً بالنسبة لنا عندما يبدي نوعاً من الثبات والانسجام مع ذاته. عندما نعرف ماالذي يمكننا الاعتماد عليه عنده.

وحين نستطيع التنبؤ بردود فعله. وأعمق من ذلك، عندما تكون حياته موجهة نحو هدف. إننا نريد أن تكون سمة مّا في المرء عهداً، كما يقول آلان.

وإذا كانت الحياة حركة وطموحاً، فإنّ الصدق رائدها ومغزاها.

الانسان الصادق هو الانسان الحقيقي، والمصداقية هي نوع من الحضور يرافق المرء ويبرزه. ويصبح الصدق بالتالي أمانة مع الذات، إذا فهمنا «الذات» بغير معنى الانسان الفرد الجاهز الكامل، بل بمعنى الشخص الذي يدرك ذاته دون توقف، ويخلقها باستمرار مجدداً جوهره الذاتي: أن يكون المرء صادقاً، هو أن يكون أميناً على رسالته كإنسان. ولقد كان آراغون أميناً دوماً على رسالته شاعراً ومناضلاً. ولايعني ذلك أنه لم يخطىء قط. إذ يعترف هو نفسه بذلك. وليتذكر من قد يقذفه بحجر اعترافه ذات يوم أمام حركة الشبيبة الشيوعية:

«لم أكن دائماً الانسان الذي أنا اليوم. فلقد تعلمت طوال حياتي كيف أصبح الانسان الذي أكون، لكني لم أنس لأجل ذلك ماكنت. ولئن كان هنالك تناقض بين من كنت وبيني الآن، وإذا اعتقدت أنني قد تعلمت وتطورت مغيراً ذاتي، فإني حين ألتفت وأرى أولئك الذين كنتهم، لاأراني أخجل منهم أبداً، فهم يمثلون المراحل التي عبرتها في صيرورتي، إنهم الطريق إلي، فلا يمكنني أن أقول «أنا» من دونهم.

«أعرف أناساً ولدوا والحقيقة في مهدهم، فما أخطأوا قطّ، وماكان عليهم أن يتقدموا خطوة واحدة طوال حياتهم، إذ إنهم بلغوا غايتهم والرعام لايزال على أنوفهم. يعرفون ما هو جيد، وقد عرفوه دائماً. ويشعرون حيال الآخرين بكل الفظاظة والاحتقار، في طمأنينة متكبرة إلى أنهم على حق.

إني لست شبيهاً بهم. فلم أتلقّ الحقيقة عند ولادتي، لامن أبي ولا من طبقة عائلتي. لقد دفعت غالياً ثمن ماتعلمت، وبجهدي اكتسبت ماأعرف. ومامن حقيقة ثابتة عندي إلاّ وجاءتني من خلال الشك والقلق والعرق والمعاناة.

لذلك فإني أحترم أولئك الذين لايعرفون، والذين يبحثون ويتلمسون طريقهم ويصطدمون بالعقبات. أما من يجدون الحقيقة سهلة، عفوية، فإني أحس نحوهم بشيء من الاعجاب، ولكن بقليل من الاهتمام، وأنا أعترف

بذلك. فليكتب على قبورهم: «لقد كان دائماً على حق. . » ذلك مايستحقون ولا شيء أكثر.»[1]

في كلمة الاخلاص Fidelite بمعناها الحرفي، هنالك: الايمان العهد La Foi juree فهي تفترض التزاماً داخلياً، وعداً جذرياً يضمن المستقبل. لذلك فان الاخلاص / العهد الحقيقي لايمكن أن يعني الضمان ضد متغيرات التاريخ. تلك الاستمرارية المتلازمة هي انتصار متجدد على العقبات الخارجية. إنها ترسي دعائم نوع من الاستقرار في العلاقات الانسانية. وهي تحفظ الديمومة عبر جميع التحولات الممكنة.

إن مفارقة الايمان تعني أن نقرر بكل كياننا قراراً مع، وغالباً ضدّ، جزء من ذاتنا.

الايمان ثبات ومثابرة، كمفهومين نسبيين: الثبات يعني صراعاً ضد المكان، ضد العوامل التي تخرج عن ارادة الفرد، كمتغيرات التاريخ ومراحله الزائفة؟ أما المثابرة/ التحول فهي صراع ضد الزمن.

ولكن إذا كان وعد الايمان يضمن المستقبل، فذلك لأنه يرفض الزمن. فكيف يتم التوفيق بين الثبات والتحوّل؟

إن الارادة الثابتة تظل تخالطها الريبة والتواضع والقلق دوماً.

وماذا عن الايمان إذا أضبح بدون جدوى، مجرد تضحية لانفع منها؟ لايمكنه أن يكون في عزلة عن الواقع المتغير، إيماناً دون حدود ودون مستقبل، تحدّي الذات للذات وللآخرين، إيماناً شقياً.

وهنالك أيضاً رومانسية الايمان التي تودي بنا الى مآسي الايمان، الى الايمان التقليدي، حيث يتغلب فكر قواعد المنهج على الفكر النقديّ.

لقد كان ماركس الشاب هيغلياً، لكنه لم ينكر هيغل بعدما أوقفه على قدميه. ان الايمان المبدع على نقيض الايمان المنغلق على نفسه.

---

(١) «إني أكشف أوراقي»، ص ١٣٤ ـ ١٣٥.

كذلك الأمر بالنسبة الى الحب ومفهوم الشعر الغزلي في أعمال آراغون. لاتدهشنا إذن رؤية النشيد الشعريّ في «مجنون إلسا» يتوجه نحو المرأة، كما نتجه إلى الاله، مبشراً بمستقبل الزوجين، في مجتمع عظيم فائق التطوّر علينا نحن أن نبنيه.

وليس هنالك أي تناقض في كون هذا الشعر يستلهم، ويعتمد على، كل الشعر والميراث الشعريّ الاسلامي. ويحق لنا أن نتساءل برغم ذلك، فيما اذا كان آراغون، بتجاوزه الكلي لذلك التناقض الظاهريّ، لم يوشك على الوقوع حائراً بين ربانية الاسلام ووثنية الحبّ التي تمثل في الوقت نفسه علة العالم ومبعث وجوده وغايته.

هل كانت قضيته هي أن يجعل الحبّ دين المستقبل؟

## بحث حثيث عن المستقبل

يبدو أن كل شيء قد قيل عن الحبّ، بوصفه «حباً مسيحياً» أو «حباً ماركسياً» وأسوأ مافي الأمر، هو أننا حين نتحدث عن مفاهيمه خارج حدود المنظور الأدبي، مع الاستهانة بالتعبير الأدبي عن الحبّ، فإننا نحصر قيمه وحدوده ضمن إطار سياسي، اقتصاديّ أو اجتماعي ضيق.

إن هنالك طريقة أخرى ممكنة للبحث: تعريف حقيقة الحبّ، ثم النظر فيما اذا كانت تتضمن فلسفة المستقبل، وأخيراً تحديد هذه الفلسفة.

فما هي حقيقة الحبّ؟ حريّ بنا من غير شك، لكي ندركها، أن نزيد وسائلنا في البحث. وذلك كي لانتصرف كالخائفين الذين يجعلون الحبّ طواعية نهائية للتاريخ (بمعناه العام)، بحجة عدم اقحام التغيير في أفكارنا، إذ لم يخرج العالم بعد من مرحلة ماقبل التاريخ، فيحولونه إلى نشاط عملي يتخلى عن مغامرات القلب.

إن حقيقة الحبّ قضية محسوسة في الأساس، لكنّ ذلك لايعني أنها

عملية. اذ يجب أن نفرق بين الانسجام الظاهري للعالم، الذي يفلت من مصير انطباعاتنا العاطفية، وبين أفراحنا وأتراحنا، بوضع الحبّ وعزله عن أيّ مطلب انساني بالعدالة والسلام، وعن أية أخلاقية أو أية حكمة.

علينا أن لانخلط بين مغزى حقيقة الحبّ، المرتبطة بأخلاقية الكلام التي ترسي النظام في العالم والمجتمع، وبين ضوضاء الكلمات التي لاتصل أحياناً إلى إيضاح كامل لذلك النظام الجديد.

ويتكشف أعظم إنجاز للانسان، أو ينبغي عليه أن يتكشف في مجتمع المستقبل، ينبوع علاقته الحقيقية مع الآخرين:

منحتك مني قلباً نابضاً بالحياة تتقاسمه أناملك كالخبز
ولب الرغيف في أعماق قلبي هو الشقاء الحالك لبني البشر
لكم يلح علي أن أشاركهم آلامهم، فلا شيء أكثر إلحاحاً من التفكير بالآخرين
وقد يكون جرح الحبّ وحده، الجرح وحده رهن الخلاص.

ومهمة هذه العلاقة الصادقة بين الانسان وأخيه هي ان تغير الأخلاق وتحولها بصفتها فلسفة بدائية، إلى معرفة عميقة للحب والعائلة، للحياة الاجتماعية والفردية.

إن أول مرحلة في حقيقة الحبّ، إذا صحّ القول، هي إرساء حقيقة العلاقات الانسانية، وسعادة الضمير في نهاية الحروب بين بني البشر.

ونعلم من هيغل وماركس أن الحبّ وحده لايدرأ خطر الحرب لكن عالماً دون حروب أمر ممكن ضمن الظروف الراهنة للعالم. فإذا استطعنا أن نقضي الآن على فكرة الحرب، التي تمثل انكساراً وتمزقاً داخل الانسان وبين البشر، أصبح ممكناً في حالة سلام مؤقت ندافع عن استمراره دوماً، وفي وضع تنتصر فيه الاشتراكية، أن نحدّد معالم الأخلاق الجديدة.

ليست العلاقة الاجتماعية سوى الضمير الاخلاقي، التجربة المتميزة

لارتبـاط كل منـا بالآخـرين، تلك هي التجربة التي يريد آراغون، الشاعر الواقعي والمادي، مؤلف مجموعة «قوافلي» أنشودة سلام، أن يعكسها داخل كلية الفرد والتاريخ. وماكان طرحه المدينة الجديدة نوعاً من نفاذ الصبر عنده، إذ كانت فرصة سانحة للرد عليه بأنّ اليأس ليس ماركسياً.

هل لنـا أن نذكر هنا بما قاله كارل ماركس؟ حتى لو جاز فنا بأن نثير غضب آراغـون ضد مايسميه «جمـاعـة الاستشهـادات». . «أولئـك الـذين لايعنيهم إلا الكلام موزوناً محققاً ومضبوطاً» فسننقل هذا المقطع عن مؤسس الماركسية:

«الانسان ـ في أية درجة كان، فرداً «خاصاً»، تجعله خصوصيته بكل دقة فرداً، وكائناً اجتماعياً «متفرداً» حقيقياً ـ في كونه إذن «الكلية» المثالية، الوجود الذاتي لنفسه في المجتمع المتمثل في فكره وشعوره، أم في الواقع الفعلي، موجود إمّـا في تأمّـل واستمتـاع حقيقي بالـوجـود الاجتماعّي، أو في مجموع المظاهر الانسانية للحياة. فالفكر والوجود متمايزان بكل تأكيد، لكنهما في الوقت نفسه يشكلان، «الوحدة» معاً.

ويبـدو المـوت انتصـاراً قاسياً للنـوع على الفـرد «تعريفاً»، كأنه ينافي وحدتهما، لكن الفرد في حدود تعريفه ليس سوى كائن نوعّي محدّد، فهو بهذا المعنى فانٍ.»[1]

ونكرر القول بأن لانبوءة هناك، ولا تبشيرية، في «مجنون إلسا».

أليست هناك في قرارة أعماق الانسان رغبة في التعدّدية النوعية الجذرية، تكفل بناء ديمومته الذاتية، واستمرار العالم في الوقت نفسه، وقد تكون عهداً،

---

(١) «الأعـمال الكـاملة لكارل ماركس»: مخطوطات ١٨٤٤ (الاقتصاد السياسي والفلسفة)، المنشـورات الاجتـماعية، باريس، ١٩٦٢، ص٩٠ «الانسـان كائن نوعي»: بمعنى أن الإنسان يسمو على فرديته الذاتية، فيعرف في ذاته العالم الموضوعي ويتجاوز نفسه كائناً ذا حدود. وبمعنى آخر، هو في فرديته يمثل الإنسان.

أو بالأحرى، كما في المفهوم المسيحي للزواج، تتويجاً مقدّساً؟

وماهي تلك الحاجة إلى الخروج من الذات، في نهاية الأمر، إن لم تكن نقصاً لدى المرء يتطلب اكتمالاً متجانساً؟

إن الكـائن القادر على الاضطلاع بقدر آخر غير قدره، هو في حاجة مطلقة إلى الآخرين. وهذا الاستدعاء مني للآخر، الغريب عني، كما تقول إلزا تريوليه، لايتحقق بالضرورة في النظام الاجتماعي نفسه، مهما كان تقدمياً. بل ينبغي العبور الى حقيقة تأتينا من الحبّ، ولايمكن أن تأتينا إلا منه. لايمكننا أن نفصل فهم الآخر عن نوع من الاستحضار، عن الوعد بالوصول في زمن الفرد إلى ماهو دائم فيه، طالما أنه حقيقي بدون شكّ كون الجانب العاطفي في مفهـوم الآخـر لايكمن، برأي الفـلاسفة، في عرضيته أو في جوهره، بل في ديمومته فينا.

قد نطلب بعداً آخر للفكر الشعريّ عند آراغون، حين نحاول البحث عما استقاه من رواية إلزا تريوليه «موعد الغرباء» أو التأملات التي أوحى بها إليه مايسميه «ذلك الشعور الجديد المتمثّل بالأممية البروليتارية»، بعيداً وراء أغنية غرناطة، ومايدعوه «التعبير عما يربط حياتينا، وحلمينا المتحدين مصيرياً بشكل عجيب دفين».

أن نفهم إنسـاناً، يعني أن نتحدث إليه. فعالم الكلام هو عالم البشر تحديداً، لأنه عالم المغزى والمعنى، كما يقول الفلاسفة العصريون.

ولايمكن أن ندع أنفسنـا ننساق مع الحقائق التي تمّ إرساؤها مسبقاً. فليست مهمـة المعرفة البشرية إلا أن تتجاوز الطبيعة باستمرار. والتقدم هو انفصال طويل. فقد كان علينا لأجل بلوغ مراحل الادراك والتمييز والتفريق، والتقسيم الـلامتناهي للمعرفة بغية السيطرة عليها، أن نبعد، مراتٍ عديدة لامتناهية، كل مالم يكن الفكر في مستوى الرقي إليه.

أليس عجيباً أن الانسان قد أسس كل أنواع العلوم، بينما ينصب جهد

الفلسفة بأكمله على مصالحة الفكر والوجود، ونحو تحويل الفكر، في حين أنه يترك المستقبل رهناً بمقولات نظرية أقلّ عصرية؟

لقد بدأنا التغلب على صعوبة الصياغة الفكرية للمستقبل (دون الخلط مع التفكير بالمستقبل) منذ سنوات عدة فقط، ليس في حدود السبر الزمني، بل في حدّ أخلاق الفرد والمجتمع.

وبرغم كون «مجنون إلسا» مشروعاً غايته البحث الحثيث في المستقبل، فإنه لايطرح منهجاً فكرياً منظماً، أو أطروحة عن المستقبل. إن عظمة عمل أدبيّ كهذا، تكمن في كونه قد اكتشف في موضوع الغد الانسانيّ، عبر تلك الحقيقة الواقعية المتميزة التي هي الشّعر، بل ماأسميناه «شاعرية المعرفة» سبيلاً محتملاً للمستقبل البشريّ، متجاوزاً الواقع الحيّ نحو الواقع الفكر.

لذلك كان على الشاعر أن يوضح ـ ولا تعوزنا الصور في «مجنون إلسا» لأجل ذلك ـ أنّ الوعي الميثولوجيّ لم يمت بعد، وأن الفعل وتقدم المجتمعات لم يتـما بعـد إقصاءه كلياً، حتى في المجتمعات التي بدأ ينتهي فيها استغلال الانسان للانسان.

وحتى إذا مااعـترفنـا بوجـود بنية مستقرة في الوعي الميثولوجي، وبأنها تتجـدد غالبـاً بطريقـة لايتـوقعهـا الكـائن البشريّ، فإن علينا مع ذلك أن نستكشف دروب المستقبـل، ليس من خلال رد الاعتبـار إلى الميثولوجيا على حسـاب العقـل، بل في أن نحثّ قدرة الانسـان على الكشف في نفسه عن الانجاز الكامل لكيانه عبر تحقيق وحدة الرجل بالمرأة.

## ائتلاف «الأنا ـ والأنت»

لم يكن اللجوء إلى ضمير المتكلم «أنا»، الذي يسخر من «الأنا»، سبيل آراغون الوحيد في التعبير عن مقاصده.

هل كان الأمر في تحليله النهائي، وفي جوهر إبداع «مجنون إلسا»، عبارة

عن دراما ميتافيزيقية، عن استباق يختلف في مجمله عما كان في وعي الكاتب، وأكثر أهمية من الكتاب الذي جاء به؟

أليست هنالك ثنائية إنسانية حتمية في كيان الزوجين، ازدواجية محتمة في الفكر تتبدى في الحاضر والمستقبل، وتدفع الى أبعد من حدودها ذلك الفكر نفسه؟

إن في معاناة المجنون الأندلسي نوعاً من الغموض والغرابة. فإزاء امرأة لم نرها بعد، يغني عبرها يائساً كمال العالم اللامحدود، يعيذه من كل إحساس ذاتي بالاثم، كاشفاً حجاب السقطات حيث تتسرب الفرحة بالحياة، ورافعاً شأن الحبّ عبر مستقبل لازال يصعب مناله.

لعل هذه الرؤية لم تكن سوى إحساسه بغياب الحبيب في نفسه، تفصله عنه مسافات الزمن، وتشع ألوان مستقبل اتحاد الحبيبين؟

يامأساة الزمن
الغد الذي يشبه الأزل
هذه الحياة شبيهة الحرب
تفصل واحدنا عن الآخر
ماالذي يبدأ في ذاتي
ماهذا التمزق
الرحيل الطويل للحبيب
يحس الغياب ينمو في قلبه.

علينا، كما ذكرنا، أن نضاعف وسائل بحثنا كي نوضح أن هذا الفراق اللحظي ليس مجرّد اسقاط فكريّ وعاطفيّ للغد المحتمل في الشعر، وأنه على عكس ذلك، ليس عدم التقاء بين الحبّ والشّعر، لكنه يقودنا إلى مفهوم واقعيّ للحب، ولمستقبل الحبّ والشعر في الوقت نفسه.

ويساعدنا آراغون على إيضاح هذه المسألة في مقابلة له مع أحد

الصحافيين[1]. هاكم سؤال ذلك الصحافي، وإجابة الشاعر عليه:

«ليس الحبّ في مؤلفاتك ذلك الاحساس الذي طالما تغنى به الكتاب، ونهل الانسان منه قواه الضرورية لانجاز أفعاله الاستثنائية. بل نجده إحساساً اعتبر في زمن مّا مدعاةً طبيعية الى الانتحار. فعلى الرغم من أنّ إلزا حيّة إلى جانبك، نراها ترتدي وجهاً مثالياً يركع أمامه قيس النجديّ المجنون، كما لو كانت غير حقيقية تماماً. فهل نعدّ ذلك اعتقاداً منك بأنّ زمن الحبّ لما يحلّ بعد؟

« - في عهد حكومة فيشي، زمن الاحتلال، كان دفاعي عن الحبّ، أي عن المرأة، هو حربي ضد الفاشية، ضد مفهوم «امرأة البيت»، ضدّ أخلاقية قوة اللذة لسادة ذلك العصر. وكان الشّعر حينها وسيلتي للتهريب، كي أعبّر عن مشاعر لم يكن ممكناً التعبير عنها بوسيلة أخرى.

أما الآن، فبإمكاني كشف أقنعتي، أن أعمق بالشعر الخط الذي رسمتُ قبل مرحلة عام ١٩٤٠ في رواية «أجراس بال» التي تشكل المرأة محورها، حيث التزمت بالدفاع عن المرأة، والتغني بامرأة الغد الآتي.

كان الاطار الذي يحيط غلاف «مجنون إلسا» قد كتبت عليه عبارتي: «المرأة هي مستقبل الانسان». وأراد أحد نُقادي أن يرى في ذلك تلطيخاً لفكر كارل ماركس حيث يقول: «إنّ الانسان هو مستقبل الانسان». لكن الفيلسوف الألماني ماركس لم يكتب «Die zukunft des Mannes» بل كتب: «Die zukunft des Menschen» وهي كلمة تعني الرجل والمرأة. فما أظنني بذلك أخطأت بحق فكر كارل ماركس.

ولكن لنتحدث بجدية، في صيف ١٩٦٢، خلال رحلة قمنا بها، زوجتي وأنا، في تشيكوسلوفاكيا، حيث كنت سأمنح درجة الدكتوراه الفخرية

---

(١) مقابلة أجراها مندوب اليونايتدبريس، في باريس، بول شوات. ونشرت في مجلة «الآداب الفرنسية» العدد ١١١٦، بتاريخ ١٣ شباط ١٩٦٤.

من جامعة براغ القديمة، شارل الرابع، أدهشني أن ألاحظ أنّ أولئك الذين أتيحت لهم فرصة قراءة مقاطع من كتابي، قد رأوا فيه نوعاً من الدفاع عن «مجتمع الأمومة Matriacat . فأجبتهم حينئذ، بما أظنه جواباً ممكناً هنا: إن إحدى سمات تطوّر الايديولوجيات، هي كونها مسبوقة برؤية طوباوية لواقع جديد.

ومنذ عدة سنوات، في إحدى الدول على الأقل، لم تعد الشيوعية حلماً بعيداً. حتى أن الخبراء في هذا الموضوع، حددوا تاريخ ظهورها بالعام ١٩٨٠. ذلك يعني أنه لم يبق أمامنا سوى وقت قصير لرؤية ماسوف تكون عليه حقيقة واقع المستقبل. وأنا أيضاً، أكوّن في نفسي فكرة طوباوية لواقع أراه قريباً. ولا أطرح رؤيتي لهذا الواقع كلمة الفصل في المسألة. إني أتمثّل الشيوعية مجتمعاً يشكل خليته الأساسية اتحاد الرجل بالمرأة معاً، كيان الزوجين، مخلصين متحابين، سعيدين.

قد أكون على خطأ، ولكن بما أن عام ١٩٨٠ ليس مجرّد تاريخ محتوم، وأن الشيوعية لن تأتي مثلما سقطت غرناطة، فإني أعتقد أنها لن تكون أبداً مكتملة، أو كاملة، طالما لاتبلغ ذلك المجتمع الذي يشكل اتحاد الرجل بالمرأة خليته الأساس».

هكذا تطرح المعادلة بكل جلاء: إمّا أن يتخلّى المجتمع الشيوعي عن الفلسفات القديمة المزعومة التي تربط منظومة الحبّ بالصعيد الديني للقيم الانسانية، ويصبح بذلك أول من يفسح المجال لتحقيق كيان الزوجين، وإمّا أن يصبح شيئاً مختلفاً عما يمني نفسه به.

عليه إذن، وبشكل مطلق، أن يرفض ذلك السيل الجارف العميق الأغوار كي يحلم بالمطلق الذي يكمن في كل فعل إنساني، وبخاصة في الفعل الذي ينشد بلوغ أعلى قيم الذكاء والاحساس.

إن مجمل العمل الروائي والشعريّ لمبدع «العالم الواقعي» يجد في «مجنون

إلسا» توكيداً وتضخيماً لهذا الرأي الأساس. وقد كتب روجيه غاردوي حول هذا الموضوع يقول: «بذلك تحديداً تشكل هذه القصيدة بين أعمال آراغون، مساهمة رئيسة حتى في تطوير الفكر الماركسي: في تصويره، مع سقوط غرناطة، موقفاً محدداً يجد الانسان نفسه فيه محروماً من بيته، ومن وطنه، من حقوقه ومن إلهه، حيث تبدو خيوط العقل والتاريخ وكأنها تتلاشى، يجيب على ذلك بإبداع له قيمة البرهان لأولئك الذين يرفضون الاعتراف بأن الماركسية لاتحرم الانسان أياً من أبعاده. فلئن كان ماركس ولينين قد أرسيا بشكل خاص دعائم تحليل البعد التاريخي للانسان، ولئن كانا قد خلقا عبر النضال منهجاً تاريخياً رائداً، في أعمالهما الفلسفية والاقتصادية والسياسية، فإن ذلك لايعفينا من أن نستكشف عبر الدروب التي رسماها، أبعاد الانسان الأخرى: بعده الذاتي، حيث يسيطر الحبّ على الاختيار، والقلق والبحث عن المغزى، والبعد الذي يسميه اللاهوتيون التسامي، ونسميه نحن المستقبل، ثم خلقه (بأن لاننتظر الاجابة إلا من هذا العالم، على سؤالنا: من نحن؟) إنه الكتاب الذي يقول لكل واحد فينا شيئاً جوهرياً أساسياً». [1]

إن شعراً يتدفق بين الأرصفة الصخرية يبتعد بكل تأكيد عن الشواطىء المعتادة. وبما أن الموضوع هو الحبّ، التعبير الشخصي عن اتحاد يتمثل ويبشر بالمجموعة العالمية للرجال والنساء في المستقبل، فأولئك الذين نظروا إلى آراغون بتقدير عظيم، نحسبهم أحياناً يمتلئون قلقاً وكبتاً دفيناً. إننا بشكل عام نقبل من الشاعر الحزين كل شيء، بما في ذلك الحبّ الولهان حتى درجة الجنون والحكايات الروائية، وحتى تحدّيه للاله يمكن أن نسامحه عليه.

أليست أسطورة الشخصية المطلقة للكائنات التي «تنصهر» في الحبّ موضوعاً قائماً باستمرار منذ عصر مافوق ـ الواقعية؟

---

(١) «دفاتر الشيوعية»، ع٢، شباط ١٩٦٤. انظر لروجيه غارودي «دليل آراغون»، غاليمار، ١٩٦١.

وحين يصير الأمر متعلقاً بالحديث عن المستقبل، بأبعد مما في الكتابات الأدبية المعروفة منذ قرون عدة عن الشعر الغزلي، عن تحقيق كيان الزوجين، من منظور لايبقى فيه الحبّ الزوجي مجرّد مساومة بين المثالية والزمن، ويصب فيه جميع مامنحه الشعر حتى ذلك الحين من ألوان الحب الأخرى المهددة دوماً في كيانها، يغطيها دائماً ضباب من التشويش؟ عندها يأخذنا الاعجاب بآراغون، لجمال شعره، وثبات مثله. لكن النقد يبقى متردداً في المضي أبعد من ذلك.

فما سبب ذلك التقتير في الجهد من أجل الفهم؟

علينا أن نعترف صراحة أن ميل آراغون للاصغاء دائماً إلى نداء المستقبل، ومداهمته المسار الأساسي لجوهره المحبّ، برغم أنه لايعلن عن أي منهج، يقيم حاجزاً بين الكاتب وبيننا. لكن هذا لايبرّر تماماً ذلك التكتم المتستر الذي يبديه الكثيرون بشأن المغزى الأكثر عالية ـ وقد يكون الأكثر سذاجة ـ لمفهوم الحبّ.

إننا لانتحدث فقط عن اللوعة الكبرى الآتية من الأعماق، عن الأغنية الشعرية التي تجد بنفسها صيغتها المكتملة في تعبيرها عن نفسها بحكاية خرافية، والتي يمجدها النقاد معتبرين آراغون واحداً من أعظم الشعراء الغنائيين المعاصرين.

بل نتحدث عن نوعية تلك العاطفة التي يصرح بها، ويسقطها على العالم وجهاً من النور، تحملنا الى مدينة مجهولة تحجم عن التقدم، يزيد في جمالها، وعدم بلوغها، أن علينا إزاحة ستار قهقهة الأشرار المشككين من بيننا وبينها.

ياصاحبي إني أتبعك إلى المزاد الداسر نفسه
وإن قلت إلزا فلأني بها أحيا
وسيأتي ذلك اليوم عندما تتحقق عيناك
أني لم أكن قط بعيداً عن نقاشاتكم

إني أفتح نافذة العالم الذي سيولد، ينطلق فيه
الرجل والمرأة متعانقين روحاً بروح
يتعرفان على مستقبل وجودهما ويعيشان سعيدين
إني أصغي إلى سعادة الآخرين
وغالياً دفعت الثمن
آه ياأخي في الألم ماذا يخيفك
أدفع ثمن المستقبل بالضربات أتلقاها
أحدثك وأنا ملقى على قارعة الطريق
وقوس قزح حيكت ألوانه من دموعي

ذلك العالم الذي يغنيه آراغون، هل هو قريب، في حاضرنا، أو من الفكرة التي نكونها عن المستقبل؟ وأي عزاء يحمل إليه الحبّ؟

نعرف قصيدة في مجموعة «العيون والذاكرة»، عنوانها «الظل والشاعر». يلوم الظل الشاعر فيها على عدم تفكيره الا بالمستقبل:

ليس الحصاد أبداً لأولئك الذين يزرعون
والعشاق دوماً في الماضي يتحابّون
فالمستقبل لايكشف حجابه اليوم
ويعلم الله أية دروب سوف يسلكها دون أن نعرف

فيجيبه الشاعر حينئذ:

أغني المستقبل رغم كل ماتفكر به
أغني المستقبل كما لو كان اكتشافاً

ويرد الظل على ذلك:

أعندك عن المستقبل صورة تحددها
لأجل اليهود الذين ينتظرونه
إذا لم يعرفوا بعد متى يأتي المسيح

فالناس الآتون بعدنا سيكونون كاليهود
لايأبهون لكل آلامنا
سوف يمضون نحو القمر بكل معداتهم
ونحن الذين لم نسمع لهم
لصوصاً طيبين وخبثاء، سوف يرفعوننا جميعاً على الصليب
اختر من كان سابقاً لك، لأن الآتي لن يعرفك
وهل سنصدق المزيد من آراغون، عندما يحدثنا عن الحبّ؟
كأنّ حبي يغيظكم، إذا ماحدثتكم عن الحبّ
ولئن قلت ماأجمل الطقس، صرختم: إنها تمطر[1].

ولكي نفهم هذا الحبّ الممتزج مع الأحداث، بالوضوح المبسّط الذي كان يطلبه ستاندال، نجده في حاجة الى ايضاحات نضعها في حواشي القصيدة. لكن المسألة كما يقول آراغون، بما أن الواجب سيكون «جعل قيمة الجسارة الشعرية قائمة حقاً من خلال تركها للملاحظة النقدية»، فهل ينبغي للفهم الكامل للقصائد أن ينتظر من آراغون شرح كل مكنونات نفسه، ومايفكر به في حياته الخاصة؟

وتنتهي الرواية بنفسها
هاقد مزقت حياتي وقصيدتي
بعد هذا، بعده بكثير، سوف يقولون من كنت[2].

إن الشاعر عبر إيقاعه الداخلي، يدخل في تواصل مع الايقاع الكوني. وبهذا فإن المبدأ المجرّد للتسامي يكتسب مضموناً ملموساً. إن فكرة الانطلاق المبدع في المكان، وفي الفرد، يمتلىء بالواقعية، بذلك الواقع الذي تتشكل منه

---

(1) «عيون إلزا»، ص ٨٢.
(2) «رواية لم تتم»، ص ٢٠١.

أحاسيسنا، وبه تعيش أجسامنا في العالم الخارجي، والآلام اليومية لبني البشر.

يجب أن ينجز الحب فينا انتصار الآخرين بصفته كلية شاملة وليس مجرّد «الأنا الأخرى».

بدل الاتحـاد «جنباً إلى جنب» سوف يحلّ حينئذ اتحاد «الأنا ـ الأنت» علاقة اجتماعية مثلى تتجمع كل ورود الحبّ في العالم كي تتفتح فيها:

أحبك حباً ليس له اسم إذ ليست له حدود
يتحول العالم حسب مقاييسه، يأخذ منه نموذجه ومثاله
موسيقاه التي هي المستقبل تبدل الكلمات أغنيتها
أحبك حباً لانهاية له إذ لايعرف المدى نهاية
أحبك حباً لن تكون له نحو الاله روح أو عينان
ومن هذه الجريمة البراقة سوف يولد النور السرمديّ.

لكننا نعرف هذا الشاعر: حقيقته وصدقه، موضع حديثنا دائماً، ولايمكن أن يشوبها الريب:

هل أنا ممن يغمضون عيونهم
عن الانسانية فريسة الآلام الدائمة
أو من أولئك المجانين الذين يريدون في مأمن من الريح
أن يجعلوا قيثارتهم تصدح بالألحان.[1]

إن الشعر الطموح القادر على بلوغ الحقيقة، يبقى على صلة حميمة مع الفعـل. فهو يفرق بين العادات المكتسبة، ويجدد الصور الخيالية، والمفاهيم واللغة، والتراكيب العقلية أو العاطفية للكلمات، والايقاعات والقوافي والموضوعات.

الحب في أعمال آراغون هو كاشف القيم الأبدية والقيم الشخصية. هو

---

(١) «العيون والذاكرة»، ص ٣٥.

الكشف الأعلى حيث تتبدى اللانهاية في أبعاد الآخرين خلف الوجه الانساني للمرأة.

هو الرسالة الرائعة أيضاً لدى بول إيلوار في قصيدته «حياتنا»:

لن نمضي نحو الهدف فرادى، بل مثنى مثنى
ففي تعارفنا هذا نعرف أنفسنا جميعاً
سوف نتحابّ جميعنا، وسوف يضحك أطفالنا
من الخرافة السوداء أن يبكي المرء وحيداً.

## الفصل الخامس

# لنتعلم كيف نكون آلهة

«ولن أدع شيئاً مما عرف عن نهاية غرناطة إلا وأرويه لكم، فأنا قد تتبعت هذه المغامرة البشريــة والالهيــة من على مرقـاة موغلة في الدهور والأفكار مما نسميه المستقبل، وتاريخ ذلـك القـدر كما نستـطيـع، أنتم وأنا، أن نفهمــه، طالما عايشنا سقـطات أخرى، وشهدنا موت أوطان عديدة ثم بعثها من جديد..»

(آراغون، «مجنون إلسا»، ص 107)

هل المسـألة هي اتخاذ موقف ثيولوجي بما أنّ الحديث يدور عن «تلك المغامرة البشرية والالهية»؟

إننا نضيع جهدنا سدىً إذا ماأردنا معرفة حقيقة الشاعر دون النظر الى ماهو خاصّ في نوعية رؤيته المادية للعالم. وقد نجد في «مجنون إلسا» نوعاً من التاريخ الشعريّ للرؤى التي نقارب بها العالم، حيث نتعرّف على النظرة القائلة بعدم استمرارية الأشياء، وقد أعيد تصنيفها حسب قوانين الحياة. إن الشاعر يكشف أستار ماقد تحددت أبعاده، ماقد تغير ومايجب أن يتغير. لكنه لايفعل ذلـك معتمـداً على أشياء زائفـة يلقيهـا على هواه في العـلاقـات التـاريخية والاجتماعية. فالشاعر يرفض سراب الوهم، لكنه لايتخلى عن الأمل.

ولكي نتعـرف على تلك الرؤى المختلفة للعالم، علينا أن نتعلم رؤية الأشياء بشكـل صحيح. كذلـك يجب أن نتعمق في تاريخ الأفكار، بإدراك مغزاها وقراءة نتائجه باستباق حدودها: فهذا التفحص المتعمق يلغي حدود الزمن، مع أنه يصف تطوراته المحتملة. ويقول المجنون: «إن الزمان ـ المكاني هو مايلائم لغة الروم وآراءهم اللاهوتية، لكن مفهوم المدة غير المكتملة عند أهـل الاسلام أفضل ملاءمة، لأنه هو نفسه إسلام، أي إخلاص مطلق لا رجعة عنه في المستقبل، ولا عودة فيه إلى الماضي، لكن المسألة تنحصر كلها في معرفة من يكتمل فيه ذلك اللاكمال، في الاله المفترض، أم في المرأة الحقيقة، وماهو التفاني الأسمى، في الاله أم في كمال خلقه».

ليست هنالك أشياء بذاتها تحدّ المعرفة لصالح عقيدة معينة، أو لصالح اللامعرفة. ويقول هيغل: «لايمكن إدراك الله إلا في المعرفة النظرية المجردة، وهو في هذه المعرفة وحدها، بله هذه المعرفة ذاتها».

والمعرفة لاتكشف «الوجود» بل هي «الوجود» في إدراكه لذاته. إن الله ليس «وجوداً» غامضاً أو غاية لاتدرك أبداً، بل هو المعرفة المطلقة بإدراكها ذاتها بذاتها».[1]

وكيف يتحدد «الوجود» في الانسان؟ انه غير منفصل عنه. وهو يعبر عن ذاته ويحقق وجوده عبر حركته الذاتية وتطوره. وكما أن الأبد ليس خارج الزمن، فلا فكر خارج اللغة: تطور الفكر لايختلف عن تطور التعبير. وكل مايبقى غير معبر عنه، لا وجود له.

عندما يتساءل أبو عبد الله عن مصيره ملكاً، فإنه يبحث عن كشف معنى الأشياء التي لم يكن يدركها. وكما تعلم تيودور جيريكو، في رواية «الاسبوع المقدس»، خلال الاجتماع السري ليلة الشعانين، معنى سقوط الامبراطورية، وعودة الملكية، ورجوع نابوليون، فإنّ أبا عبد الله يكتشف، في «مجنون إلسا»، خلال الاجتماع الليلي للفلاسفة، معنى فلسفة ابن رشد.

إذ يلخص رجل عجوز من أعيان القوم لابنه تعاليم فيلسوف قرطبة العظيم الذي كان قد علّق على تعاليم أرسطو رغبة منه في التوفيق بين الفلسفة اليونانية والدين الاسلامي. علمه قائلاً إنّ «الناس على ثلاثة أنواع حسب مواهبهم في التفسير». هنالك أولاً «أولئك الذين لايؤولون الكلام، والعالم عندهم كما جاء في الكتب المقدسة»، وأولئك الذين يقيمون سلطانهم على الوحي، وأخيراً أولئك الذين يرون أنه «لاتوجد معجزات ولا أسرار لانستطيع

---

(١) انظر «نقد الديالكتيك الهيغلي وفلسفته بشكل عام» في الأعمال الكاملة لماركس: مخطوطات ١٨٤٤ (الاقتصاد السياسي والفلسفة)، المنشورات الاجتماعية، باريس، ١٩٦٢، ص ١٢٤؛ «حول مفهوم المعرفة المطلقة» ص ١٢٩ ومايليها..

فهمهـا. لأنها مجرّد أشياء لم ندركها بعد، لكننا نسعى إلى معرفتها على ضوء المعرفة القديمة».

ويشرح ابن رشـد نظرية المعـرفة عنده، على أنها انتصار تدريجي على المجهول، بالجانب العلمي أولاً، ثم بالشك الذي يخصب العلم. وعلى هذا الاطار الفكري يعتمد العجوز عندما ينشد، موجزاً بالشعر، المنهج العقلاني لمعلمه:

نحن الألى نرى في كل ماأعطيناه آلة يجب أن نتعلم استخدامها
أبناء المعرفة العميقة لولانا أنكر الفكر البشري النبوءات من زمن بعيد.
فمن له من دوننا أن يوفق بين ماجاء في الكتاب ومن يعارضونه
نحن الذين خلاصنا دائماً بأن نبرهن للسلطة الأرضية
أننا قدمنا لها فوائد جمة

لقد علمنا ابن رشد، لاجل خير العلم
أن نصون الحقيقة المتطورة بين من يحسنون استخدامها
دون أن يبهرهم نورها
بينما يتمسك رجال الصنف الأول
بالمعنى الحرفي للنص الديني
لذلك اعتبروا أن الفروض هي الايمان بما كتب
بينما يفرض الله علينا الشك
حالة إجبارية لمهمة المعرفة
ذلك هو التعليم الذي تلقينا.

وذلك هو الايضاح نفسه الذي يقدمه عالم آخر معروف عند الأندلسيين. إن الـديالكتيك الفلكي عنـد ابن سينا، الذي يتعلمه الأطفال في المدرسة، يعـطي صورة عقـلانية للكـون، دون الـرجوع إلى أيّ من التعاليم القديمة الميثولوجية أو اللاهوتية التي تعتمد على الأديان. في هذا النظام الكوني، كما في نظام أرسطو، يمكن أن نلحظ وجود العناصر الوسيطة:

الهواء والنار والماء، وتجاذب كل عنصر مع بيئته الخاصة به، إذ تتمثل وحدة العالم بسماء دون كواكب، يقوم فيها إله زارع.

ومابرح أبو عبدالله حتى راح يفكر، وهو بين الفلاسفة، بمصيره ملكاً ورجلاً، فبدأ يتساءل عن معنى الحقيقة:

«هل خامره الشك حينئذ في سلطة الملوك.. أليس ملكه بحاجة كيما يدوم إلى نور الهلال في مواجهة ظلمة الصليب؟ لكنّ القرآن الذي يعلّم باسمه، ويفهمه بشكل غامض، هل كان في نظره حقيقة أم رداً يواجه أناجيل العدو؟ لأن الله احتفظ لنفسه بتأويل كلماته، وظلت آيات الكتاب الكريم مغلقة أمام أبي عبد الله مادام لايعلم تأويلها الا الله وحده».

وبشكل أعم، كيف يمكن تحديد المصير البشريّ عبر «الكائن واجب الوجود»؟ هو نور ذاته بذاته، وهو السؤال عن ذاته. إنه بعد مزدوج نجده عند أبي عبد الله: هو ملك، ورجل أيضاً كبقية الناس. ولم تكن لديه حرية الاختيار في ظروفه الخاصة تلك، ساعة الأزمة الكبرى التي تمر بها مملكته.

كان آراغون يحبّ تحديد سلوك أبطاله تماماً، في اللحظة الدقيقة، كي يكتشف فيهم جوهر الوجود في مصيره. لقد كتب عن «الاسبوع المقدس» يقول: «ليس هذا الكتاب كما قد يظنّ بعضهم، فبرغم أنه يبدو باحثاً في الماضي، ليس في رأيي سوى بحث عظيم في المستقبل.. وقد أكون ألقيت بنفسي في خضمّ زمن بائد لاتخلص من تلك الرؤية المبسطة الخطية للعالم حيث أنهى دربي، لكي أبحث من جديد في التراب عن حبات البذار العديدة لماهيتي، لما نكون نحن، وبخاصة لما سوف يولد منا، وبعدنا، ربيع المقابر ذاك الذي نسميه المستقبل..».

ونجد أنفسنا في «مجنون إلسا» نتبع درباً مماثلاً، يبحث الشعر فيه عن اكتشاف المعنى العميق للوجود. لكن هذا المعنى يصل بنا إلى المشكلة الدينية، الى المعارضة الالحادية للتأكيدات الدينية.

«المستقبل هو الله»: ليس ذلك ايماناً مجرداً، ولا عقلانية جافة. إذ يرى آراغون أنّ القدر الانسانيّ ومستقبل الاله متماثلان. وانطلاقاً من ذلك، فإنّه لايقلل من شأن دور المأساة الانسانية ولا من أهمية إدخال تناقضات الوجود في تطورات المعرفة والعمل ذاتها.

فبينما يؤكد المؤمن بالدين أن «الله في ذات من ينكره»، يقول آراغون بأن الانسان يواصل مجده وخلوده عبر الحبّ.

يامن كنت أعمى من قبل، هاهي الانسانية تفتح عينيها ومن ترددك أنت سوف يتعلم الانسان أن يكون إلهاً.

أو كما يقول:

أنت يامن تحس في قرارة كيانك نقصاً في الآلهة
مثلما يخرج العصفور من البيضة، من الاله الذي تنكره
يولد الاله الجديد.

ويتكشف في منطق هذه الفلسفة مقصد جذري: ان الانسان لايصبح انساناً بكل مافي الكلمة من معنى إلاّ بطموحه الى أن يكون إلهاً، أي إلى إنكار الاله. وحتى فكرة مافوق ـ الطبيعي لايمكن تعريفها الا فكرة فقط، بما أنها تشتمل «في أعماق الموجود» على فكرة النقص في النظام الطبيعي. فهي لاتقيم نهاية بل ديمومة، استمرار «العصفور الذي يخرج من البيضة».

إن وجود الاله الجديد من تدخّل الاله المرفوض غير ممكن إلاّ إذا كان على الفعل ـ أي الصلة الجوهرية بين الفكر والوجود ـ أن يكتمل ناجزاً. ولا شيء يفرض كونه كذلك من جانب الانسان. لماذا؟

يوضح آراغون، في قصيدة عنوانها «زجل المستقبل»، وهي واحدة من قمم «مجنون إلسا»، لماذا كانت غاية الانسان في أن يصبح إلهاً، وحتى أن يتجاوز ذلك برفض ينجزه وحده، هي الشرط الأول لدينامية الفكر.

وبالأحرى الشرط الأولّ للحبّ الذي يستطيع وحده أن يتحدّى الزمن ويعطي الانسان معنى وجوده.

حينئذ، يصبح التعلّق بالرجاء الديني غير ذي نفع.

## الالحاد ليس هروباً

يقول كارل ماركس: «ليس الالحاد والشيوعية هروباً، أو عملاً مجرداً، أو إضاعة للعالم الموضوعي الذي أبدعه الانسان، أو للقوى الأساسية التي اتخذت شكلاً موضوعياً. ليسا فقراً يعيدنا إلى الطبيعة، وبخاصة غير المتطورة. إنهما مبدئياً بالأحرى يمثلان المصير الحقيقي، إنجاز الانسان في تحقيق جوهره، بعد أن غدا واقعياً، ولجوهر الانسان كجوهر واقعي»[1].

وليس من الضروري أيضاً أن ننتظر أزمنة المستقبل كي نؤكد منذ الآن أنّ العالم لم يعد بحاجة لآلهة الأديان. لكنه لايكفينا للاقتناع بذلك تأكيد الحاد عقلاني يبشر على طريقه الفلاسفة الوضعيين، والوضعيين الجدد، بنوع من اللاهوتية المعاكسة، قانون دون اعتقاد بالايمان.

القضية بالنسبة للالحاد الماركسي هي مطالبة الانسان، بكل كبريائه كانسان، أن يكون صانع قدره بنفسه، دون اللجوء إلى ضمانة من أية آلهة، إذ لايريد الانسان شفيعاً سوى نفسه. تلك هي مهمة الفلاسفة. مهمة المبشرين بالانسانية الاشتراكية.

أما الشاعر، فهو أكثر إلحاحاً. إنه يسأل عن مغزى الحياة، عن الزمن الذي يمضي دون توقف، عن الحبّ والموت والمستقبل. هو لايكتب بحثاً، ولايدعي الانتماء إلى أجيال الفلاسفة والعلماء، ولا أنه إخصائي بالعلوم التجريبية. إنه يقتنع بالرهان مسبقاً على حقيقة قضاياه، موضحاً إياها بعباراته الخاصة، يعطيها أبعاداً إنسانية، مثلما يجعلها قضايا فردية أيضاً.

---

(١) كارل ماركس، مخطوطات ١٨٤٤، ص ١٤٣ ـ ١٤٤.

وهو إذ يبدع قيماً جمالية، لايفعل ذلك في اختيار عشوائي بل هو يبدع الحياة بتحويل صيغة الواقع، في حضور واقع الحياة. وبهذا المعنى، يمكننا التفكير به مناضلاً لأجل الحبّ، مقتنعاً بأنه موجود، وأن السعادة الفردية لايمكن بلوغها الا عبر سعادة المجتمع.

ولانغفل أنّ نظريات الانسانية الاشتراكية، والسلوك الذي تفرضه ليست مفاهيم نظرية تم تحديدها بدقة. ولكن، أليس هنالك بعد فاصل بين مراحل النضج البطيئة الاقتصادية والاجتماعية التي تغير أسس السيكولوجيا والأخلاق والتعبير عن الحبّ، إن لم نقل علاقات الحبّ ذاتها التي تستمر بشكل عجيب، تحمل أثراً قديماً من ماضٍ طويل مثقل بالروابط الاجتماعية؟

إن الشاعر يتألم لكل مايمكنه أن يعيق سعادة الفرد والمجتمع. همه أن يلقي الضوء على فسحات تألق الحياة الشخصية التي تنبعث داخل الأفراد، وضمن علاقاتهم الاجتماعية. والحبّ الذي ينشده، يرسي دعائمه على مفهوم عقلاني للعالم يجعل من السعادة فكرة جديدة تنجزها البشرية. وعبر ذلك يبلغ الشاعر بالغريزة نوعاً من رفع الاستار الفاضح عن مفاهيم بسيطة جداً في ظاهرها، لكنها الأعقد في حقيقتها، إذ تشكل بعامة لحمة المأساة البشرية. إن السعادة رهان حقيقي، لكنه مهدد دائماً. و «السعادة موجودة، وأنا مؤمن بها»، كما يقول آراغون في «رواية لم تتم».

هو أيضاً، إذ يتهدده الشقاء الانساني العام، من الحروب والكوارث الطبيعية، وبقايا أشكال الاستغلال واللامساواة، واقع برغم كل التحفظات، تحت وطأة استمرار التقاليد والجهل، التي تثقل كاهله وتذيقه طعم المرارة في إحساسه بالنقص. ذلك الوعد بالعطاء، أو ببساطة، تلك الأساطير السلبية التي نزينُ المرأة بها غالباً، أو تتحطم جميعها على صخرة النفاق، والنزوة الحيوانية الفظة، والأحكام السلفية؟

عندما طلب إليه السجّانون، في «مجنون إلسا»، أن يغني أشعار حبه وهو

في حراستهم، ارتجل المجنون لوناً من النشيد يبدي فيه عميق الألم الذي يحسه الشاعر في قرارة نفسه. كانت ظلمة النفوس أثقل وطأة من عتمة القيود:

لن أقول شيئاً لأني أخجل
من جميع مايغنى من أكاذيب
من أجل ألف أمل ورجاء
لأجل قلبي المرمّي في الأصفاد
والسماء التي سقطت على الأرض
وكل المعجزات الكاذبة

. . . . . . . . . . . . . . .

غنِ قال الجلّادون، غنِ
فغنى الليل والنهار
وهم يستمعون إليه ويترنّحون
تتلبّسهم هيئة الأوغاد إذ يسمعون كلمة الحبّ.

ويعيش الشاعر بعمق الخلاص من كل حنان زائف، كي يتعلم أن كل كائن بشريّ «كان طيباً عظيماً كريماً» قد صار يتيم أرض السعادة، بكثير من تلك «المعجزات الكاذبة».

أليس ذلك القول «هيئة الأوغاد لسماع كلمة الحبّ» دفاعاً ضد عدّو حقيقي، سخرية هازئة تنزع قناع القبح الخلقي عن الغموض، كاشفة الوجه الكالح لوقاحة «الأكاذيب المردّدة»؟

ويرفض الشاعر أن يشارك بها. ينقض المعاهدة السرية التي تربط الحبّ بعالم الآلهة والأساطير، حسب جميع الخرافات والأديان.

آه، هيّا أغلقوا فمي
خشية أن تعرفوا عني مالا ينبغي

# شعور إنساني منسجم

يطوّر «مجنون إلسا» أكثر من أي كتاب آخر لآراغون ويمنهجية أكبر، نظرية الحادّية منسجمة مع ذاتها. يطارد، دون نفاق، الصور التي قيّدت الحبّ البشريّ وملكات الانسان في التفكير بالمستقبل. إنها الحادّية متناغمة، إذ تفلت من الدعائية التافهة التي تؤكد بسذاجة فكرة أن كل ملحد هو مؤمن يجهل إيمانه.

ويخوض شعر آراغون حرباً لاهوادة فيها ضد الاستلاب الديني. لكنه لايتخلى برغم هذا عن بعض القيم الانسانية الثابتة: الحاجة إلى المطلق وتمثله، القلق من المجهول ـ الذي علينا أن ندركه، وإلاّ فأن نعترف به.

غاية هذا الشعر هي التمهيد لانجاز فعل الانفصال عن الاله، انفصالاً سرمدياً. كما يطرح أمام الانسان دليلاً نحو طريق الصعود، ينيره بتمامه كشف كامل ساطع ومنهجي لكل ماعترى عاطفة الحب من تشويهات خفية أو معلنة. وليس سهلاً أن نخوض نضالاً كهذا، لأن مفهوم الحبّ نفسه قد تغير عبر الأجيال.

يقول فريدريك إنجلز:

«إذا كان الزواج بامرأة واحدة، من بين جميع أشكال الأسرة التي عرفناها، هو الشكل الوحيد الذي يمكن أن يتطوّر عبره الحبّ الجنسي المعاصر، فذلك لايعني أنه يتطوّر قطعياً، أو بشكل رئيسي، في كنفه على شكل حبّ زوجي متبادل. إن الزواج المستقرّ الخاضع لسيطرة الرجل يتعارض مع ذلك بطبيعته. فقد ظلت علاقات الزواج على ماكانت عليه عند جميع الطبقات النشيطة تاريخياً، بمعنى الطبقات المسيطرة، منذ بدء عهد زواج الاقتران: قضية مصالح يرتبها الآباء. وعندما ظهر الحبّ الجنسي تاريخياً وللمرة الأولى على شكل عاطفة تكمن في أي كائن بشري (إذا كان ينتمي على الأقل إلى الطبقات المسيطرة)، وكشكل أسمى للغريزة الجنسية ـ وذلك مايعطيه بدقة طابعه

الخصوصيّ - لم يكن ذلك الشكل الأولي مطلقاً، المتمثل بالحب الفروسي للعصر الوسيط، هو الحبّ الزوجي. بل على العكس من ذلك، نجد هذا الحبّ في نمطه الكلاسيكي لدى البروفانسيين، يبحر بكل أشرعته نحو علاقة الزّنا التي يتغنى بها أولئك الشعراء. كانت زهرة ذلك الشعر الغزليّ البرو فانسي، هي قصائد الغجر «الغجريات» التي تصور بألوان زاهية كيف كان الفارس يندسّ في فراش عشيقته - زوجة رجل آخر - بينما ينتظره في الخارج رفيق له يسهر حتى ينبهه عند أول شعاع للفجر، كي يستطيع الهروب قبل أن يراه أحد، حينها يشكل مشهد الفراق قمة القصيدة. وقد تبنى فرنسيو الشمال، والألمان الشجعان أيضاً، ذلك النوع الشعري، مع جميع صيغ حب الفروسية التي تتناسب معه.»[1]

ولم تكن أمام آراغون، الذي قرأ ودرس إنجلز دون أدنى شك كأي ماركسي ملتزم، مشاكل جديدة يحلها، لم تسبق له معالجتها في شعره الغزلي من قبل. حتى حين يرتبط الأمر بمقاومة أهل غرناطة للغزو الاسباني، كما قاوم الفرنسيون الاحتلال الهتلريّ - مع تجنب المقارنة التاريخية بين المرحلتين المختلفتين - فإنّ مضمون شعر الحبّ في «مجنون إلسا» يظل مشابهاً لما نعرفه في «عيون إلزا». بشكل لاتدهشنا معه أبداً قراءة هذا المقطع الذي يبين الصلة بين ذينك العملين الشعريين المختلفين في طريقتي بنائهما:

«وفي نكوص مذهل، غدت تلك الطقوس الذميمة الموجهة إلى امرأة، في نظر المسلمين، ليست وثنية في ساعة المسيح تلك، بل مقاومة، ورفضا للكنيسة الملكة، وقد فتنت الاسلام بعطرها، وصارت تهريباً للأزمنة العربية. هكذا أخذت أغنية ألفت عن «عيون إلزا» مغزاها.»

---

(١) فريدريك إنجلز: «أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة»، المنشورات الاجتماعية، باريس، ص ٦٨.

ولم يتردد آراغـون خوفـاً، في مواجهة الايديولوجية الفاشية وأخلاقيتها اللاهوتية، من استخدام عبارات «التهريب» في الأزمنة الذميمة، كي يواجه بـ «المعجـزة المسيحية» الاحتقـار الهتلريّ للمـرأة، بالمثـل الأعلى لشعراء الغزل التروبادور الفرنسيين.

في «مجنون إلسا» نتجاوز عتبة أعلى، ليس فقط في إصلاح وضع الغزل العذري، بل المطالبة من جديد بما طالبت به مؤلفات آراغون السابقة، من أنسنـة تحددهـا معـايير الانسنة Humanisme الماركسية، بكل تأكيد، لكنّ آراغـون يضيف إليها معياراً ذاتياً على قدر مماثل من الأهمية للمعايير المرتبطة بالعوامل الخارجية الاقتصادية، التي يتحقق من خلالها عالم لم يوجد بعد، حيث لن تكون العلاقات بين الناس علاقات الاستلاب الرأسمالي.

إن إسقاطاً كهذا على المستقبل، يفترض بكل تأكيد تحقق الارتباط بين قلبي الـرجل والمرأة، في تشكيلهما لزوجي المستقبل: يستدعي توحيد صورة مفهوم العالم لديهما، وغاية مثلى يتقاسمانها ويعيشانها سوية، ومعاناة أيضاً لكل المشاكل المحتملة، لتعليم فعل الخير للآخرين، وليس لأجل ذواتنا فقط.

فهل نحن نحلم بأكثر مما يجب برغم الحذر الذي يدعونا إليه إنجلز، وهو يرسم معالم الحبّ في المستقبل، بهذه العبارات:

«إن مايمكننا أن نتوقعه اليوم، عن الطريقة التي ستنتظم بها العلاقات الجنسية، بعد الانتهاء الوشيك من نمط الانتاج الرأسمالي، هو ذو طابع سلبي، يقتصر بشكل رئيسي على ماسوف يختفي منها. ولكن أية عناصر جديدة سوف تظهر فيها؟ ذلك ماسيتقرر بعد أن يكبر الجيل الجديد: جيل من الرجال لن يعـرفوا في حياتهم أبداً شراء هجرانهم للمرأة بالمال أو بأية وسيلة من وسائل السلطة الاجتماعية، وجيل من النساء لايعطين أنفسهن للرجل بأي دافع غير الحب الحقيقي، ولا يرفضن من يحببن خوفاً من أية عواقب اقتصادية. عندما يوجد أولئك الناس، لن يجعلهم حتى الشيطان يهتمون بما نفكر به اليوم عنهم،

فسوف يصنعون قدرهم بأنفسهم، ويخلقون فكراً عاماً مناسباً لهم، يحكمون به على تصرّف أيّ واحد فيهم - وهذه خلاصة الأمر»[1].

فوق سلطة المال، ستكون سلطة الانسان حيث لن يكون تاريخ الزوجين مماثلاً لتاريخ البشرية. الا تذكرنا كل التصورات التي نحملها عن المرأة بالصورة التي لدينا عن أنفسنا؟ ألا تسبق انكسارات الحياة الخاصة أحياناً هزيمة الحياة العامة؟ وقد تبدأ حينئذ، كما في فجر الحياة الأولى، حقيقة الحياة في أكذوبة الآلهة الميتة؟

هكذا نعتبر أن على الثورة البروليتارية أن تعطي الأولوية «للقضاء على نمط الانتاج الرأسمالي» الذي يعرقل مسيرة العلاقات الانسانية. لكنّ على تلك الثورة أيضاً أن لاتقتصر على التحويل البسيط للمجتمع، بل أن تتخذ أبعاداً كونية وفردية. إنه حوار قديم لطالما قسم صفوف الشعراء السرياليين إنّ من سيغيّر العالم، سوف يغير أيضاً نظرتنا إلى العالم. ويمكننا أن نوضح عبر هذه الفرضية، كيف يمكن خلق حضارة الحبّ، لكنّه قد لايتبين لنا كفاية، وسيلة الاقتناع بالقضاء على العقبات ذات الطابع الاقتصادي الاجتماعي بغية إماطة العقبات الزائفة التي تعترض سبل تحقيق السعادة.

## شعر يتجه نحو المستقبل

هنا يبدأ الشعر الحديث الذي تأكد طابعه المستقبلي في فرنسا مع لوثريامون ورامبو، آبو للينير وإيلوار وآراغون، وكذلك جوف وكثيرين غيرهم، يلعب دور الوسيط بين الانسان والعالم الذي يسير في طريق التغيّر.

إن الشعر بفهمه هذا، يشكل انفتاحاً على واقع العالم بكل تناقضاته، ونحو روعة الحياة والحبّ، ثوريّ وإنسانيّ، إذ هو يساهم في تغيير العالم، دون أن يجعل تناقضاته مجرّدة. ولكي ينتصر الانسان على البؤس، يجب إلقاء الضوء

---

(١) ف. إنجلز: «أصل العائلة»، ص ٧٨ - ٧٩.

على سموّ تطلعاته، وإيضاح ماسوف يتغيّر أمام عينيه، ومايجب أن يتغير، وكيف سينتصر على العالم وعلى نفسه.

يقـول ماركس: «إذا نظرت إلى الانسـان بصفته إنساناً، وإلى علاقته بالعالم كعلاقة إنسانية، لايمكنك إلا أن تبادله حباً بحبّ، وثقة بثقة. . وإذا شئت أن تستمتع بالفنّ، عليك أن تكون ذا ثقافة فنّية، ولكي تمارس تأثيراً على الآخرين، يجب أن تكون امرأ لديه فعل محرّض يؤثّر حقاً في الناس الآخرين. كل علاقة لك بالانسان ـ وبالطبيعة ـ ينبغي أن تكون «مظهراً محدداً» يستجيب لموضوع إرادتك، وحياتك الفردية الحقيقية. وإذا أحببت دون أن تبعث حباً مبادلاً، بمعنى إذا كان حبّك، بصفته حباً، لايبعث حباً مقابلاً، إذا لم تستطع «بفعلك الحياتي» كإنسـان محبّ، أن تتحول إلى إنسان محبوب، يكون حبك عاجزاً، وذلك هو الشقاء».[1]

هذا الانفتاح الشعريّ المزدوج، نحو حقيقة المستقبل وبهاء الحياة، لن يعرف انسجاماً مع قصور الفهم المتجدد تارة وطوراً للأشكال المنهارة للحبّ.

يحتل الحب مساحة كبيرة في الأدب العالمي منذ العصور الوسطى. فهل يعني ذلك أن الحبّ من إبداع القرن الثاني عشر؟ كلاّ بكل تأكيد. فلقد وصفت العصـور القديمة الحبَّ وتغنت به، لكنها اعتبرته نوعاً من اللذة أو المرض، لاقضية كبرى في حياة الانسان كما أصبح يمثّل فعلاً. وتم التأكيد على أن هذا الطريق الجديد قد افتتح بتأثير المسيحية. لكنّ الحب المسيحي ليس هو حبّ الأدب الذي يبحث عن الدراما وعن الحماس أقلّ مما يبحث عن الراحة.

الانسان بنظر المسيحية كائن مزدوج: الرجل والمرأة، الجسد والروح، ازدواجية أرادهـا الخالق في النشأة الأولى، ولكن بغية حلّ منسجم: فالرجل والمـرأة، متساويان ومتكاملان، يعملان بجدّ لاعادة بناء وحدة العالم. لكن الخطيئة قد أرست الفوضى بين الرجل والمرأة، وفي ذات كل منهما أيضاً. وهكذا

(١) ماركس: «سلطة المال في المجتمع البورجوازي»، مخطوطات ١٨٤٤، ص ١٢٣.

أصبح على الرجل والمرأة، في اتحادهما كلياً بالحبّ، أن يعملا دائماً لاعادة تلك الـوحـدة الـداخلية، ولكن دون أي أمـل ببلوغهـا هنا في هذه الدنيا أبداً. والخلاص بالمسيح، هو الذي يعيد النظام إلى العالم ويخلقه من جديد، ويمضي نحـو توحيد مزدوج، للانسان وللزوجين. وبهذا فان كل شيء في الرجل وفي المرأة، كل مافي حبهما، مدعّو إلى تحقيق الانسجام الأولي عبر حياة نعيشها كاملة في يسوع المسيح. فالرجل والمرأة بحاجة الى «الشفاء»، بحاجة الى مخلص، وهكـذا فان إخضاع حياتهما الزوجية لحياة مسيحية تماماً، هو وحده قد يتيح لحبهما أن يمثل حبّ الاله نفسه، حتى على هذه الأرض.

أمّـا بالنسبـة لأولئـك المنـذورين للخدمة الدينية، والذين يدعون إلى العذرية، فإن قدرهم يجعلهم يستبقون المستقبل، ومملكة الله التي ستأتي على الأرض.

لن نعيد قصة ذلك الدرب الطويل الذي يقود، من تصعيد الى آخر، إلى تلك الفكرة الجميلة التي تقول بأنّ الحبّ البشريّ ليس سوى اتحاد المتكاملين: كائنـين ناقصين في انفصالهما، يتّحدان كي يشكلا كمالهما. ولا حاجة بنا إلى تفسير ديني لكي نقبل بأن السعادة أو الكمال لايمكن أن يوجدا خارج حدود الاتحاد التامّ للطبيعة البشرية التي يعود انسجامها في الجنسين. ويقول ماركس: «إنّ علاقة الرجل بالمرأة هي العلاقة الأكثر طبيعية بين الانسان والانسان».

ولقد تعاظمت تلك العلاقة الطبيعية، بكل الانعكاسات الانسانية منذ العصور القديمة حتى عصر الفروسية الوسيط، إلى النزعات المعاصرة اليومية في الحبّ، والصور التي تشكل عن ذاتها في مختلف مراحل تطوّرها. وتؤكد ذلك مختلف نزعات تقديس المرأة في «الحبّ العذريّ» للتروبادور البروفنساليين، وفي «الحبّ ـ العاطفة» عند ستاندال، وفي «الحبّ السامي» لدى السرياليين.

والحبّ، حسبـما يفهمـه الشـاعـر الجوّال الأندلسي في «مجنون إلسا»،

لايبتعد كثيراً عن رموز وميثولوجيا الاسلام، لكنه يتجاوزها عند آراغون، ويعود إلى أغوار أصوله الشعبية.

ولم نلفت النظر كفاية إلى سبب رجوع شاعر «ديانا الفرنسية» بشكل مباشر هذه المرّة، إلى الماضي في مرحلتي ماقبل الاسلام وعصر الاسلام، ليتجنب بدقة التناقضات التي تدخل في مفهومي الحبّ: الأدبي، والديني وليجعل موضوعات الحبّ تعود إلى أزمنة انبثاقها الأول، في صيغتها المأساوية، والأكثر نقاء.

لقد أضحى بإمكانه حين وقف بثبات على أرض إسلامية، لحظة حلول حضارة مكان أخرى، أن يوضح كيف تراجعت وانهارت في الأدب مواضيع الحبّ تلك نفسها، من العصر الوسيط، الى النهضة، الى الرومانسية، بل مفهوم الحب نفسه أيضاً في المنظور العام لعصرنا. بذلك نفهم في سياق «مجنون إلسا» مغزى الاستشهاد بكوميديا «كاليكست وميليبيه» لفرناندو دي روخاس، وهو يهودي اعتنق الكاثوليكية، وبالقصائد الدينية للعصر الذهبي الاسباني، والعودة الى ذكر «دون جوان» و «الزاني الأندلسي»، و «القديس جان دولاكروا» تجسيد الحبّ المسيحي، وإلى حب شاتوبريان لناتالي دونوايّ التي التقاها في غرناطة، والقصائد «الغجرية» لفيديريكو غارسيالوركا.

لقد أراد آراغون، عبر ماكان يلح عليه في إعادة تقييماته، أن يتجاوز كل سقطات الخاتمات الغرامية، ويخلصها من جميع الأوهام المحتملة، يفضح فيها التحوير غير الانساني للعواطف والمشاعر التي لاتخرج عن حدود المغامرة البسيطة. ذلك هو المغزى العميق لمجمل عمله الشعري والروائي. أراد فيه أن يرى الناس والمواقف التي لاتعود فيها حميمية القلب سطحية عبر أية نظرة تشوه العالم.

قد نخون مقاصده اذا ماقللنا من حميّة تحقيقاته، لكننا قد نعطي عنها فكرة خاطئة اذا لم نسارع للقول بأنها لاتدور أبداً في فلك الطرح المنهجي الذي

نعتمـده كي نحـاول جمع عناصر منهجه الشعريّ، إنه يمزج بقضايا الحياة، حياتنا نحن، شيئاً أكثر من ذكريات ثقافية، إعادة تقييم واقعي وجدلي للثقافة، يحتّم علينا إعادة النظر في الموروث الفكريّ، وأن نبدأ تفحص تلاقح العصور بين القصائد الدنيوية والدينية، إنه يلهب خيالنا بأزاهير الرمل والملح، يقاطع التـأريخية، ماراً من خوان تينـوريو، و «لص إشبيلية»، إلى تيرسودى مولينا، وعنوان بالروسية للوحة للرسام فيدوتوف، يدّون معايناته لفشل قصص الحبّ الفـوضوية، يدخل بينها خلسةً وسيط شؤم، وينهي اعترافه الشعريّ بتعظيم مؤنّق للزواج:

كل النساء في حياتي

كنّ زنابق حُبّك

## مستقبل الرجل هو المرأة

كان آراغون في شبابه يطالب نفسه قائلاً: «لتكن كل نقلة فكرية عندي مجرّد خطوة، لا خطّاً». وماذا يعني ذلك سوى أن أكبر أصالة عنده هي كونه أوضح الطابع البنّاء لعدد من القيم الفكرية، التطهرية أساساً، وتمريناً منهجياً على قرارات محررة، ومقاربة نوع جديد من الكمال عبر وساطة كمال قديم لم يتم تصعيده، بل أعيد وضعه بنفسه ضمن مظاهره الايجابية؟

وتتجلى مسيرته تلك أمامنا بوضوح كبير، عندما يعود إلى الحبّ العذري الأندلسي. دون أن يجعل منه عنصراً حاسماً ومثالياً، يلتزم به بشكل كامل. بل يأخذ من هذا المفهوم الخاص جداً في الحبّ، كل مايخلّص الانسان وإحساسه الطبيعي بالحبّ من الهيمنات الدينية.

وينسجم منهجه ذاك مع مااختطه كارل ماركس:

«ليس كل مايسمى بالتاريخ العالمي، في نظر الانسان الاشتراكي، سوى خلق الانســان عبر العمل الانساني، وإخضاع الطبيعة لأجل الانسان، فهو يرى البرهان الواضح القاطع إذن لخلقه نفسه بنفسه، عبر صيرورته.

وإذا أصبح الجوهر الأساسي للانسان وللطبيعة، وغدا الانسان الذي هو وجود الطبيعة بالنسبة للانسان، والطبيعة التي تمثّل وجود الانسان عند الانسان، إذا أصبحت جميعها حقائق واقعة، وشيئاً ملموساً واضحاً، أضحى مستحيلاً بشكل عملي السؤال عن كائن غريب، يقع فوق الطبيعة والانسان - إذ يتضمن ذلك السؤال اعترافاً بعدم جوهرية الطبيعة والانسان، ولايبقى للالحاد أيّ معنى، في حدود إنكاره لهذا الشيء الثانوي، لأن الالحاد هو نفي للاله، وإثبات وجود الانسان عبر هذا النفي، لكنّ الاشتراكية، ضمن كونها اشتراكية، لاتحتاج إلى هذا الحدّ الوسيط: إنها تنطلق من الضمير الحيّ نظرياً وعملياً لدى الانسان والطبيعة على أنه الجوهر. إنها الوجدان الذاتي الايجابي للانسان، الذي لم يعد يتحقق بالحدّ الوسيط لالغاء الدين، كما أنّ الحياة الواقعية هي الحقيقة الايجابية للانسان، التي لم تعد تتحقق بالحد الوسيلة لالغاء الملكية الخاصة، أي الشيوعية.

فالشيوعية تطرح الايجابي كنفي للنفي، فهي تشكل بذلك اللحظة «الواقعية» لانبعاث الانسان وإدراكه لذاته، واللحظة الضرورية للتطوّر الآتي للتاريخ. والشيوعية هي الصيغة الضرورية والمبدأ الحركي للمستقبل القريب، لكنها ليست بصفتها هذه هدف التطور الانساني - شكل المجتمع البشري.»[1]

ويطرح آراغون السؤال نفسه بعبارات أخرى: إذا كان الشعر في عصرنا طابعاً مستقبلياً حقيقياً، وإذا كان الحبّ في حدسه العميق، وفي التحامه بالكائن المحبوب هو أعلى بعد للانسان، وجب بالضرورة أن تنشأ علاقة بين قدر الانسانية في كل مرحلة من تطوراتها وقدر كل فرد فيها، بصفته كائناً ذا إحساس عملي في الطبيعة. ولهذه المسألة أهمية عظيمة بالنسبة لمستقبل الشعر

(١) ماركس: مخطوطات ١٨٤٤، ص ٩٩.

والفنّ إذا ماقصدا مواصلة تطوير إمكاناتها، والاحساس بما يفرّق بين الانسان والانســان، وأن يقـدما فيما وراء وصف الموضوع والذات، أبعد من التأريخ والحكاية، رؤية خلّاقة للمستقبل البشريّ.

وبـطرح المسألة على هذا الشكل، تبدو تماماً وكأنها السؤال عن مغزى الحـرية، تلك الحـرية التي كان ماركس يسميهـا «الأرسـطوقـراطية الأبدية، للطبيعة البشرية»:

«بخصوص العلاقة مع المرأة، فريسة وخادمة الشهوة الجماعية، يتضح الانحطاط اللامتناهي الذي يعيشه الانسان، لأن سر تلك العلاقة يجد تعبيره الصحيح النهائي الواضح متكشفاً في علاقة الرجل بالمرأة، وبالطريقة التي تفهم بها العلاقة النوعية الطبيعية المباشرة. فالصلة المباشرة الطبيعية، الضرورية بين الانسان والانسان، هي علاقة الرجل بالمرأة. في هذه العلاقة النوعية الطبيعية، نجد علاقة الانسان بالطبيعة تتحوّل حالاً الى علاقته بالانسان، وكذلك تغدو علاقته بالانسان مباشرة هي علاقته مع الطبيعة، حتميته الطبيعية. في هذه العلاقة يبرز إذن بشكل محسوس، مقتصر على فعل ملموس، الحد الذي أصبح فيه الجوهر الانساني بالنسبة للانسان، هو الطبيعة، أو الحد الذي أصبحت فيه الطبيعة جوهر الانسان الانساني. انطلاقاً من هذه العلاقة، يمكننا أن نحكم إذن على المستوى الثقافي للانسان. ومن طبيعة هذه العلاقة نستنتج الحد الذي صار فيه الانسان بالنسبة لنفسه كائناً نوعياً، إنساناً مدركاً لنفسه هكذا، وعلاقة الـرجـل بالمـرأة هي الصلة الأكثـر طبيعية بين الإنســان والإنســان، وبهـذه الأخـيرة، يتضـح إذن إلى أيّ حد يصبـح السلوك الـطبيعي للانســان إنســانياً، أو يغدو الجوهر الانساني عنده جوهراً «طبيعياً»، وإلى أية درجة أصبحت «طبيعته» الانسانية فيه «طبيعة». كما يبرز في هذه العلاقة أيضاً مقدار ماأصبحت «ضرورة» الانسان حاجة «إنسانية»، وبالتالي كم أصبح الانسان «الآخر» بوصفه إنساناً، ضرورة

بالنسبة إليه، وإلى أيّ حد غدا هو في الوقت نفسه، في وجوده الأكثر فردية، كائناً اجتماعياً». [1]

أن يرتكز هذا المطلب على نشيد شاعر إسباني مسلم، وأن يتمثل آراغون ذلك الحبّ العذريّ الأندلسي ويحوله إلى أبعد من موضوعاته البسيطة الأولية الشعرية والتراثية الاسلامية، ذلك كله لم يكن عملاً عفوياً مطلقاً.

في معرض الحديث عن حشرجة غرناطة، لايصبح مفهوم الاله مرفوضاً لذاته، بل يغدو موضوعاً على المحك، عبر تصاعد الأزمة بين السلطة الملكية، وإرادتها في أن تعرف مصدر الشرّ. حينئذ يغدو ذلك المفهوم مقلوباً من أساسه.

ليست هناك علاقة تنشأ بين إله وآخر، عندما يحل بدل إله أبي عبد الله المسلم، إلـه فردينـانـدو إيزابيلا المسيحيين. ليس بأكثـر من الحبّ الفروسيّ العربي، حين ترك أثره القويّ على الغزل الفروسي للمنتصرين، ثم لم يعد شبيهاً بما كان عليه في الماضي. سيكون هنالك تطوّر، مقدّمة من العناصر الغريبة، انحدار وصعود، واغتناء أيضاً عبر الأجيال المتلاحقة:

إن مستقبل الرجل هو المرأة
هي لون نفسه
هي همسه وضوضاؤه
وليس من دونها سوى لعنة
ليس سوى نواة دون ثمر
تنفخ من فيه ريح وحشية
وحياته ملؤها الخسران
يدّمر نفسه بيديه
أقول لكم إن الرجل ولد لأجل

(١) المصدر السابق، ص٨٦ ـ ٨٧.

المرأة. وخلق من أجل الحبّ
كل شيء في العالم القديم سوف يتغير
الحياة أولاً وبعدها الموت
وسيتقاسم الجميع كل شيء
الخبز الأبيض والقبلات الدامية
سوف نرى مملكة الزوجين
تثلج فوقنا كأشجار البرتقال.

## مملكة الزوجين أو الفروسية الجديدة

في موضـوعه الأساسي عن المستقبل، وعن الزوجين. حيث المرأة هي البشارة والوعد، لايمكن القول أنّ قضية آراغون كانت مجرد استمرار البحث السريالي الكبير عن الحبّ ـ الكشف، وعن المرأة رائدة ووسيطة. علينا المضي الى أبعد من ذلك كي نحدد التراث الشعريّ والفكريّ الذي ينتمي إليه هذا التقويم الحقيقي لمكانة المرأة، وهذا الادراك الانساني لمفهوم الزوجين.

يقول آراغون: «هنالك في الشعر الحديث أمر جديد قد لانكون، باسم الافـلاطـونية الخـالـدة، أحسنّا الرجوع اليه والاعتماد عليه، وهو أنّ الرجل لايدخـل اطـار الفكـر بدون المـرأة، ولا المـرأة بدون الـرجـل، وأن أعـظم تعبير عن الحب في هذا الـزمن، ليس هو «فكرة» الحبّ، أو التعبير وحيد الجانب عن الرغبة، ليس هو العشيق، بل الزوجين»[1].

عبر تحقيق كيان الزوجين المتحابين Le Couple، سوف نكتشف غداً حقـائق رئيسة عن الزمان الذي يمضي، عن الآله غير الموجود، عن ديمومة التقـدم البشري الذي ينير لنا وحده الجوهر الكامن في مفهوم الخلود نفسه، المستقل عن أية نزعة دينية:

---

(١) «تأريخات الشعر»، ص ٥٢.

استثني الانسان، لاشيء من الكائنات
قد خلق مستقبله بنفسه
لأحد، حتى الاله، الذي لايشكل الزمن
عنده مقياس الخلود
ولايمكن أن يصبح كذلك
لأنه الثّبات الالهي.
الانسان هو الشجرة التي تتحكم
بظلها، والتي ترى المستقبل.

وإذا ماتفحصناها عن كثب، وجدنا جميع أعمال آراغون الأدبية، النثرية والشعرية، تحمل تلك الرسالة، وذلك «التثقيف العاطفي» على مستوى عصرنا.

ومن الغريب أن ليست هناك بعد مختارات عن الحبّ تنتظم فيها نصوص آراغون حسب موضوعاتها التي يعود ويعمقها باستمرار، لاحسب تاريخ صدورها.

قد نرى فيها أن الحبّ شيء مختلف تماماً عن كونه رمزاً. إنه ينعكس دون حدود، ينظم عقدها في قطع مرآة الواقع المتكسّرة، واقع امرأة الحاضر والمستقبل.

كتاب تلو كتاب، تحمل وعد «أجراس بال»: «.. هنا تبدأ الأغنية الجديدة. هنا تنتهي رواية الفروسية. هنا، وللمرة الأولى في هذا العالم، يفسح المكان للحبّ الحقيقي. ذاك الذي لاتلطخه الفوارق بين الرجل والمرأة، والتاريخ العفن للأثواب والقبلات، وسيطرة مال الرجل على المرأة أو مال المرأة على الرجل. لقد ولدت امرأة العصور الحديثة، وهي من أغني، ولها قصائدي.»

أليست بيرينيس هي التي تعطي رواية «أوريليان» مغزاها العميق، إذ تمثل المأساة البطولية للحبّ في عالم يدنّس الحبّ؟ لاحاجة بنا للاستسلام لنزوة تظهرها مجرّد شقيقة «إمّا بوفاري»، امرأة تقول «لا» للعالم، لأنَّ العالم قال «لا» لحبّها، ولا أن ندع أنفسنا ننساق وراء الميتافيزيقية عبر الصفحات الجميلة التي يكرسها آراغون لمفهومه للمطلق. إن الحبّ الجديد الذي تحمله في نفسها «شبيه بحب العصافير والدببه، بحب الحشرات الصغيرة والذئاب، مثل حبّ الأطفال»، حيث «الزمن هو المؤلم، الزمن نفسه». . «الزمن الذي لايرحم».

ولتجربة الحبّ الحقيقي الذي يبشر به المجنون الأندلسي في «مجنون إلسا» الفضائل نفسها.

في منزل صمتي حيث لا موعد محدد للصلاة
حين ينغلق الباب، وحقّ لروحي أن تكون عارية
أين أتجه إلى قبلتي، نحو أي معبد مجهول
وطوال الليل يفوح عطرك من فمي ياامرأة
في بيت صمتي لاصورة الا لكِ
وكل شمس تدخل عبر النافذة تصبح مسكينة شاحبة لمرآكِ
تذكري أن محمداً لم يترك بعده مولوداً ذكراً
حان ملكوتك، هاهو مثل ملاك جالس على السطح.

ومايطرحه الشاعر هنا، في تدعيم وتعميق نموذجه الاندلسي، هو التعبير عن حالة روحية، طريقة شخصية في الرؤية والاحساس، أن يرى أحياناً في الأشياء، وما وراء الأشياء، «أكثر من الأشياء»، حسب العبارة الجميلة لفيكتور هيغو.

لايعني ملكوت المرأة عنده أبداً أية إشارة إلى حياة أخرى غير الحياة الدنيا، إنها حياة أخرى دون تصعيد، في حبّ عميق نقي.

لايجوز أن يخدعنا في ذلك ذكره لمحمد، أو للملاك «الجالس فوق السطح». كل شيء يبدأ من حرية القلب، والأساس في أن نتحكم به بشكل مّا، للوصول الى ادراك الذات والآخرين. أن نحب، هو أن نعرف، أو بالأحرى أن ننفتح على، الآخرين. هو «بدايتي أنا في الآخرين».

وإذا ماأردنا الاستمرار في تنسم عبير فرحة هذا الحبّ المنتصر، علينا أن نقرأ من جديد مقدمة آراغون لقصيدته «عيون إلزا»: «قد يقال إن الانسان يجب أن لايصرّح عن حبّه في الساحات العامة. وأنا أجيب بأن ليس لدى المرء أروع أو أنقى أو أجدر بالخلود من حبّه.. وأنّ من الجبن والخوف أن يخشى إشهار حبّه. أريد أن يأتي يوم، ينظر الناس فيه إلى ليلنا المظلم، يرون فيه برغم ذلك شعلة تضيء، وأية شعلة أضيئها إن لم تكن ماأحمل في نفسي؟ ياحبّي، أنت عائلتي الوحيدة المعلنة، أرى العالم بعينيك، أنت من تجعليني أحسّ العالم، تبعثين في المشاعر الانسانية. كل أولئك الذين ينكرون الحبّ، ومن يحبّون، قادرون على أن يسحقوا آخر بصيص أمل في نار فرنسا، أرفع في وجوههم هذا الكتاب الصغير، هذه الأوراق، هذه الكلمات البائسة، كتاب السحر المفقود، وماذا يهمني المصير، اذا كنت ساعة الحقد العظيم، قد فتحت عيني هذا الوطن الممزق على الوجه المشرق للحبّ».

هذا العطاء من الذات، في عاطفة لانكران فيها، من خلال كونه دليلاً الى الطريق، يخط منظوراً جديداً. يحقق انسجاماً يتلاقى مع العمل، انه لقاء سعيد غالباً، تعيس حيناً، في عاطفة المطلق والمثالي، ومع سعادة الآخرين وشقائهم:

«ان الشيوعية تبدأ حالاً مع الالحاد. لكنّ الالحاد في بدايته يبقى بعيداً جداً عن أن يكون الشيوعية، فهو لايكون في البداية سوى ميل إنساني فلسفي

مجرّد، أمـا محبـة الانسان والتركيز عليه في الشيوعية، فتتحول حالاً الى واقع حقيقي، وتمضي مباشرة نحو الفعل». [1]

لامجـال إذن للتقـوقـع في الذات، بل على العكس تماماً. إذ لاتهدف خصوصية الحبّ في أعمال آراغون إلى أن تجعل من كيان الزوجين شيئاً مطلقاً لشخصيتـين فريدتـين، في تقديس «الانصهار» الكامل للمرأة والرجل معاً. الزوجان متحدان Le Couple لازالا أدنى من أن يصبحا عقيدة «دين الحبّ». إنهما حقيقة بدأت تحقق كيانها، نزعة «فروسية» جديدة يجب أن تنجز فيها وراء حاضرنا الموقت دائماً.

إن خصوصية هذه الفروسية الجديدة لاتقتصر كذلك على نوع من نزعة «محبّة الانسان Philanthropie ، دون الاكتراث بوجود الاله أو عدم وجوده، إلـه ابـراهيم، وإلـه المسيحيين أو إلـه الاسلام، بل يجب أن تصبح التعبير الأساسي عن المغامرة البشرية عبر الأجيال القادمة، عصر الشيوعية، ولا تتنكر لأية ثروة أخرى من التقدم الاجتماعي والثقافي الذي سبق.

«إن الشيوعية هي إلغاء إيجابي للملكية الخاصة (التي تمثل بذاتها تبعية انسـانية) وبـالتـالي تحقيق واقعي للجـوهر الانساني، عبر الانسان ومن أجل الانسان، هي إذن عودة شاملة للانسان إلى ذاته كائناً اجتماعياً، أي إنسانياً، عودة واعية تحدث مع الاحتفاظ بكل معطيات التقدم السابقة.» [2]

---

(١، ٢) ماركس. «مخطوطات ١٨٤٤»، ص ٨٨، ص ٨٧.

## الفصل السادس

# كلام غرناطة

«وياجوهر الصين سحقاً فقد
غنيت بياقوتة الأندلس»

(ابن حزم: «طوق الحمامة، أو في الألفة والألاّف»)

ترتبط القصائد الغزلية لمجنون غرناطة بتراث الحب العذري. وقد أسماه عرب اسبانيا «حب المروءة». أمّا مسلمو المشرق فأسموه «الحبّ العذريّ» نسبة إلى القبيلة المشهورة «بني عذرة»، التي كانت قطعانها تجوب فيافي الحجاز. واشتهر أهلها برهافة عاطفية عجيبة. وكان شعراء البداوة الأولى من هذه القبيلة، حتى قبل ظهور النبي محمد، روّاد الشعر الغزلي العفيف الذي كان يقضي بأن يموت المحبون وجداً. وقد تغنى أحدهم، وهو جميل، بحبيبته بثينة التي لم يستطع الزواج بها، إذ رفض والد الفتاة تزويجها به، فكان ألمه عظيماً حتى قضى في يأسه:

يا ليتني ألقى المنية بغتة
إن كان يومُ لقائكم لم يُقْدَرِ
بهواكِ ماعشتُ الفؤاد، فإن أمت
يتبع صداي صداك بين الأقبر

كيف أمكن في عصر «الجاهلية»، (عصر جهل وحروب قبلية)، أن نجد في الشعر تلك العواطف الرقيقة؟

وماهي المكانة التي كانت تحتلها المرأة، وتشغلها عاطفة الحب، في أرجاء تلك البلاد الاسلامية؟

يكتب الاستاذ ريجيس بلاشير في كتابه «تاريخ الأدب العربي، من أصوله حتى نهاية القرن الخامس عشر الميلادي»:

«حسب جميع الظواهر، لم تكن تلك المكانة في مرحلة ماقبل الاسلام مغمورة كما يصور البعض. فنحن نسمع في التراث الأدبي المنقول أصداء حكايات تتمتع فيها المرأة بمكانة عالية قيدها القانون الاسلامي: كحقها أن تعيش في كنف أهلها حتى بعد الزواج، وحقها في طلاق زوجها..»

«وكانت تشارك أحياناً في المعارك. وهي من تندب الابطال الذين يسقطون في الوغى، وتحض على الثأر لهم. وغالباً ماتمتلك مواهب سحرية كنبيئة وشاعرة..

«وقد كان فصل الجنسين عند البدو نسبياً في ذلك العصر، وأمراً استثنائياً بدون شك ساعة ظهور الاسلام. إذ لم تكن الحياة البدوية، بكل مافيها من الضنك، ملائمة لذلك. كان الفتيان والفتيات يتعارفون منذ حداثة سنهم، ولم يكن القول المسبق بزواج أبناء العم من بنات العم سوى زيادة في تواصل الرجل بالمرأة. برغم هذا، لم يكن الرجل بشكل عامّ يرضى بخيانة قريباته أو زوجته: فهنا يصبح شرفه الشخصي وشرف عشيرته في الميزان. كان الزّنى يعاقب دون رحمة، وكانت عقوبة الخطف تختلف عن السبي في إحدى الغزوات. بذلك يمكن الاعتقاد أنّ الحبّ عند العرب القدماء، كان له طابع يختلف تماماً عمّا يصوّره لنا الشعراء»[1].

## القصيدة والهجاء

الشاعر في ذلك المجتمع ذي النظام القبلّي البدائي الذي يهيمن عليه السحر، هو صاحب أشعار النبوءات. إنسان ملهم، يمارس قوله أثراً قوياً على قبيلته، وهو أيضاً من يدافع عن شرف القبيلة، يهجو الأعداء، ويمدح مناقب الأمراء، ويغني الحبّ في قصائد قصيرة نظمت على العمود الشعريّ التقليديّ للقصيدة.

---

(١) ريجيس بلاشير: «تاريخ الأدب العربي»، مكتبة أمريكا والمشرق، آدريان ميزونوف، باريس، ١٩٥٢، ص ٢٨، ٢٩، ٣٠.

ويوضح غودفروا ـ ديمومبين، الذي ترجم، وعلّق على «مقدمة كتاب الشعر والشعراء» للغوي والناقد العراقي ابن قتيبة (٨٢٨ ـ ٨٨٤)، ونقلاً عن هذا العلامة الشهير، البنية التقليدية للقصيدة العمودية بقوله: «كانت تبدأ بالنسيب، أي بالتعبير عن معاناة الشاعر الذي جاء يلقى حبيبته في مضارب أهلها، فلم يجد سوى الأطلال، والنسيب هو إطار الموضوعات التي يتألق فيها غنى التشابيه: مفاتن الحبيبة الظاعنة التي تذكّر بجمال الغزالة والمهاة. ثم يستطرد الشاعر واصفاً ترحاله في البوادي، وينقله شعره إلى الحديث عن مآسيه الخاصة، وتجشمه عناء الأسفار قاطعاً الصحاري، مكرراً ذلك، مجدداً في عبارته ووسائل تعبيره، ثم الحكم المأثورة عن مرور الحياة السريع وغدر الزمان، وذكر الأقوام البائدة، والسادة العظام ضحايا قدر قهّار، بعدها يمدح راحلته، ناقة كانت أم فرساً، ويصف الصحراء: نباتها، وحوشها، سماءها، عواصفها. وهنا يبرز الشاعر العربي معرفة دقيقة بالسمات المميزة لكل حيوان، وتصل دقة وصفه حداً عجيباً. ولا يرتبط تنوّع هذه الموضوعات بخيال الشاعر فقط، بل بالوسط الذي يعيش فيه، فقد كان شعراء القبيلة الجبلية هذيل، مقلين في وصف الخيل، إذ تصعب تربيتها عندهم، لكننا نجد موضوع العاصفة المعروفة في جبالهم، مألوفاً في أشعارهم.

«تلك المقاطع التي يجعل الشعر قائله فيها على صلة حميمة مع الطبيعة، تضع الشاعر ضمن هالة رائعة أمام سامعيه. بطل رومانسي يطارده القدر، ويصل أخيراً إلى مدح الشخص الذي يرجو عطاءه، وتكون فرصة جديدة يشرح فيها كيف طوى البوادي ليصل إلى رحابه. والقضية الأساس، هي أن يعرف كيف يمنحه، في أبهى الصور الشعرية، كل مناقب الزعيم، التي يشكل الكرم قمتها.

«كانت القصيدة العمودية تناسب تماماً ذلك البناء الشعريّ الذي لايقضي بأن يكون هناك ترابط قويّ بين الأفكار. كانت في الحقيقة مجموعة

مقاطع متباينة ذات موضوعات منفصلة. وهي بذلك مناسبة جداً للغنائية. لهذا السبب، إضافة إلى احترام التقاليد، ظلّ الشعر العموديّ، حتى أيامنا هذه، النموذج التقليديّ الأمثل للقصيدة. لكن الموضوعات البدوية أصلاً، والخاصة بالحياة البدوية، التي كانت تملأ ثنايا القصيدة سابقاً، أفسحت المجال لأفكار أخرى وصور مختلفة.

«وعلى صورة القصيدة العمودية، أو في مقطوعات شعرية متفرقة تطول أو تقصر، نظم الشعراء العرب غالباً قصائد الرثاء، مديح المتوفّين، وكذلك شعر الهجاء». [1]

ويبدو لنا ماااستطاع آراغون أن يتمثله من «القصيدة العربية» واضحاً جداً في المنقولات الشعرية لمجنونه الأندلسي. إذ نسمع في وجده بإلسا أنغاماً «عذرية» كما تستوحي الكثير من الموضوعات الثانوية معالمها من الوصف التقليديّ العربيّ للحيوانات، وللنقاء البدويّ الذي احتفظ قيس النجديّ بمذاقه، إن لم نقل بشعور الحنين إليه.

ونجد شرحاً لذلك الامتزاج في قصيدة الحبّ الواحدة نفسها، للشعر البدويّ والشعر الأندلسي، في تعليق زيد على قصيدة «غزل في عتمة الليل»:

«عندما أوضحت لمعلمي أنّ غزله لايأتلف والتقليد الفارسيّ الذي يقضي بأن يظهر اسم الشاعر في البيت الأخير، في عبارات فخره بنفسه، أجابني أنّ جامي فارسيّ، بينما ينتمي قيس العامريّ إلى قبيلة بدوية، وأن نموذجه حبّ قيس لليلى، وليس شعر حيرات المنمق. أمّا هو الأندلسي، فلم يكن له مايفخر به، لأنّ ثمرات هذا البلد هي من أعطيات الطبيعة، وليست صنع مهارات الانسان. ثم ارتجل فجأة:

اذهب وخبّر ياغزلي كل أهل المستقبل الآتي
ان اسم إلزا وحده هنا مايعرف بي.»

---

(١) مقدمة كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة.

كذلك تمت تنقية الموضوعات ذات السمة «العمودّية الشعريّة» في «مجنون إلسا» من الحكايات المطنبة، والصنعة اللفظية في الشعر الغزلّي البدويّ.

ففي الجـزء نفسـه الـذي يصف غناء العصافير (ص ٨٥)، أو كلب صديق، سلوقّي الشاعر الفرنسي جان مارسينياك (أغنية إيغلامور ص ٣٤٤ ـ ٣٤٥)، نسمـع خفقـة جناحي طائر، تنبثق الأشياء في جسد القصيدة مثلما اندفاعة فجائية إلى الوجود، وتنتشر في الزوايا الأربع لسماء شعرية جديدة تماماً. وإذا ألقينا عليها نظرة جديدة، في صيغتها الأكثر عفوية، والأكثر نظرية أيضاً، نجـد في تلك القصائد كل ماهو ضروريّ لساعة الحشرجة التي تمثل مغامرة غرناطة والمجنون الأندلسي، كما نحس النشوة الشعرية وديناميةِ حرية الابداع. نتعرّف الى شعب غرناطة: القبائل، الفلاحين، التجار، الأحزاب السياسية، الجيش، النساء، واليهود يشغلون المكان الذي يستحقون بفعل مالهم من تأثير، وفـظائع محاكم التفتيش الاسبانية التي تمثل كل مظاهر الرعب الحديثة للقهر العنصريّ والسياسي، نتعـرف إلى الشبـاب، والعدالة، وسجون المدينة ومن فيها: اللصوص، المشعوذين.. واللاجئين المتدفقين على غرناطة المحاصرة.. وأخيراً الموسيقا.

ولا نجد في «مجنون إلسا» أوصافاً واقعية فقط، بل جهداً كاملاً، وقد يكون الأكثر كمالاً مما حاوله أحد، كي نعيش مأساة أبي عبد الله الانسانية، بعيداً عن شخصه هو، وعبر عالم مزيف، بحثاً عن إله يتخامد ذكره في ظل السلطة الملكية الزائلة. هكذا يتحرك الماضي متحولاً في المستقبل، على جميع مستويات الفرد والشعب اللذين لم يعودا قادرين على الرجوع إلى ينابيع انتصاراتهما.

وتبرز صورة صادقة، فيها سمات الحداثة برغم ذلك، لأبي عبد الله، دون انقطاع في واقع غرناطة بساعاتها الأخيرة. هل كان يعاني عقدة أوديب بتأثير

أمه عائشة؟ ماهو مصيره؟ لاشك في مهارته الدبلوماسية، وفي شعبيته أيضاً، يعرف معاناة السلطة المطلقة، ودعة الحياة في قصر الحمراء، وحبه لغرناطة له أعماق الليل وسطوع النور.

ألم تكن الحرب التي تدمر وتحوّل كل شيء حالة تضع حد النهاية، وتلطخ سمعتـه؟ إنها لاتعرف حدوداً مغلقة، كان المسيحيون هم أوّل من استعمل المدافع، وحصار غرناطة مأساة حقيقية، وآلام الشعب مثل آلام حيوان يقطع إرباً.

عنـدهـا يعـود آراغون إلى تقاليد «الهجاء» الشعرية الشهيرة في الشعر البدوي، فيجعلها تأخذ وظيفتها في سلسلة من القصائد ذات مغزى سياسي كبـير معاصر. وكلما ضغطت الملزمة فكيها على غرناطة، أصبحت الحملات العسكرية أكثر تدميراً، والصراعات بين الجند أكثر تهديداً للشعب الاندلسي. ولم يعد المغني العجوز في البيازين يغني كلمات الحبّ، بل شعر هجاء نراه في قصائد «مراثي الأندلس لملك شاب»، و «مرثية الأندلس»، و «مرثية أخرى». كما يرتفع صوت المغني في مجلس غرناطة نفسه، في نشيد رائع «أنشودة للكفاح دون جدوى»، يقـطر دمـاً من كل الجروح التي تفتحها الحروب بين البشر. وقصـائـد «زجل باب البنود»، مثلما قصائد «البيازين أيتها الجيفة»، و «لعنة البؤس».. جميعها تفضح الظلم في قناعه القديم أو الحديث:

أعترض إني أعترض
لأجل الحبّ الشهيد
من أجل أفواه بلا قبل
للأجساد الممزقة أشلاءً
ضد المشنقة والطاعون.

# حب عذري

وإذ يتمثـل آراغـون أبعـد من تقـاليد «القصيدة العمـودية»، والهجاء السياسي، وفي معرفة استثنائية بمختلف أصول النظم العربي، لم يعد بحاجة بعدها إلى أ ن يغير كثيراً في إيقاعاته الخاصة. كان تروبادوره الأندلسي ذا بعد مزدوج، يحقق فيه امتزاجاً عفوياً للاحساس الايقاعّي للمدرسة البدوية والشعر الشعبي للأندلس المسلمة. يفكر برصانة، مثيراً جملة من القضايا، لديه الموهبة الفائقة في خصب معرفته بالعبارة الشعرية، مع قدرة عجيبة على الارتجال.

ليس عبثاً أن يقدّم لنا آراغون هذه المرآة المزدوجة التي تتضاعف فيها إلى مالانهاية صورة الـواقـع القديم الذي يبعث أمامنا حياً. إن الشعر فن جميع أشكال التحولات الممكنة. إنه يعبر الأجيال راصداً مشاعر مجتمع في طريق تحولـه المستمـر. في الصوفية، قد يقول الحبّ الالهي عبره كلمات غريبة على الدين. وكشعر دنيويّ، يضع أمامنا شخوصاً بلا هوية، يخاطبون الاله دون أن يردعهم رادع.

فهل كان آراغون محتاجاً إلى أن يحشر مجنون غرناطة، الشاعر الجوّال، كي يعظّم الحبّ، بعد أن أخلى الايقاع العربيّ والنغمة الاندلسية السبيل أمام مقاصده الواضحة بما فيه الكفاية؟

لم يكن باستطاعته من غير شك، في تعبيره عن أفكاره حول المستقبل الانسانّي، أن يرضى الدخول في ذلك وبيده مفتاح وحيد.

ويحسّ آراغـون عميقاً مغزى التطورات الفكرية وإشراقاتها الفجائية، بشكل يتمنى معه أن يكون ذلك المستقبل قطيعة، بدل أن يظلّ خاضعاً للتطوّر الـطبيعي البسيط، قطيعة تفسح مكان الصدارة لبلوغ كمال أعمق في إنسان المستقبل الجديد. وغني عن القول، إن هذا التجاوز يفترض انسجاماً سعيداً ومثالياً بين العلم العصريّ والتراث الأقدم.

ويطوّر الحب الذي كان يتغنى به شعراء القبيلة النبيلة، بني عذرة، كما هو عليه في أيامنا، مفهوماً متقدماً للسعادة، مستقلاً عن المادة الشعرية التي هي وسيلته. ومايهمنا هنا، هو المغزى المتغير للدراما الداخلية للانسانية التاريخية.

ودون أن نرفض تماماً، كما فعل عام ١٩٢٦، الناقد والكاتب المصريّ الكبير الدكتور طه حسين، الشعر العربي الذي يسبق القرن السابع، والذي يشك بصحة وجوده، ولا قيمة تاريخية عامة له - إذ لم تكن لأيام العرب سوى أهمية محلية ضئيلة - فإنّ بإمكاننا أن نسجّل التأثير العجيب الذي مارسه ذاك المفهوم في الحبّ العذريّ على أجيال من الشعراء، من دانتي إلى بيترارك، ومن شكسبير إلى هنري هين وغوته، ومن جامي إلى كريتيان دوترو‌ا وسرفانتس.

يقول شارل بلات في كتابه «اللغة والأدب العربي»:[1]

«كان نظم الشاعر البدويّ الغزليّ مخصصاً بشكل عامّ، بأكمله، لامرأة وحيدة يحبها حباً عفيفاً، يغني حبه التعيس مثل كل حكايات الحبّ العربية، ويعبّر عن لواعج نفسه ويأسه وآلامه، ثم ينتهي الأمر به إلى أن يصاب بالجنون...»

«ومما يثير الفضول، أن ذلك الحبّ العفيف الأفلاطوني، الذي قد يكون ذا أصل يونانيّ، أصبح عنصراً تقليدياً ألهم أعمالاً صوفية وروائية، ثم انتقل إلى إسبانيا، ومن هناك، امتد أثره بشكل مؤكد الى الحبّ النبيل في عصورنا الوسطى. إن ذلك على جانب عظيم من الأهمية، لكنه يطرح سؤالاً محيراً دوماً: من المسلم به أن بعضاً من أولئك العشاق لهم وجود تاريخي، مثل كثير وجميل، لكن البعض الآخر، بخاصة قيس، الملقب بمجنون ليلى، كانوا أشخاص روايات، وفي ذلك صعوبة لدراسة الشعر المنسوب إليهم، لأنه من نظم شعراء مزيفين في عصور مختلفة».

---

(١) منشورات آرمان كولان، باريس، ١٩٥٢، ص ٨٢ - ٨٣.

وقد تحوّل الحب العذريّ بتحوّل المجتمع. إذ ظلت القصيدة الجاهلية تحتفظ بمآثرها في رحاب المدينة المنورة الجميلة، لكن الحبيبة، التي ظلت «ظاعنة»، لم تعد بدوية ترحل مع مضارب قبيلتها في ألم الفراق، بل سيدة نبيلة في البلاط.

ويلاحظ شارل سالفرانك:[1]

«لقد واكب الحبّ العذري في المشرق التطوّر نفسه الذي نعرفه لسيرة عنترة، والتي كانت آخر رواية لها معاصرة لكريتيان دو تروا. إذ نذر عنترة شجاعته لحبّ عبلة[2]، يصرح دوماً أنه باسمها يحقّق النصر. وهناك تشابه عجيب، بشكل خاص، بين سيرة عنترة ورواية «لانسلوت» لكريتيان دوترو ا، وكذلك نستغرب تشابه روايته «بيرسيفال» ومجنوني نظامي وجامي، حيث ترتفع فروسية الحبّ السماويّ بفروسية أسمى حبّ على وجه الأرض. كان التحوّل متزامناً حقاً في فرنسا، وفي بلاد فارس. لانسلوت وعنترة، بيرسيفال والمجنون، جميعهم أخوة يتشابهون بغرابة، على أنّ أولئك من بريتانيا، وهؤلاء من بلاد العرب أو بلاد فارس، وقد عرفنا الصداقة الكبيرة التي كانت تربط، في ذلك العصر، برغم معاركهما أو بسببها، ريشارد قلب الأسد، المسيحي نصف البروفنسالي، وصلاح الدين المسلم في مصر.»

## ابن حزم، منظر الغزل الاندلسي

في تفسيره لمفهوم مماثل عن الحبّ والشعر في جنوب فرنسا، من بداية القرن الثاني عشر إلى نهاية القرن الرابع عشر، استخدم رينيه نيللي، في أطروحته النهائية حول «شعر الحبّ عند التروبادور»، المنهج الاثنوغرافي لكشف

---

(١) «الحب في الشرق والغرب»، في مجلة «الاسلام والغرب»، «دفاتر الجنوب»، ١٩٤٧، ص ١٠٤ ـ ١٠٦.

(٢) كما نذر إيريك شجاعته لحبيبته في رواية كريتيان دوتروا الأولى «إيريك وإينيد»، التي كتبت عام ١١٦٢.

أوجه التشابه وما بقي منها في الفولكلور الأوروبي من ميثولوجيا الحبّ.

ويكتب قائلاً: «يبدو الغزل العربيّ مجموعة موضوعات ومواقف شعرية مألوفة، تتغنى بالمرأة وبجوهر العاطفة التي تبعثها فينا، وتعاليم أخلاقية أرسطوقراطية ذات علاقة بالحبّ، وأخيراً، سمات من أخلاقيات الفروسية، موضوعية في مبدئها ومألوفة اجتماعياً، لكنها أضحت بدورها مادة أدبية. وهكذا لايقدم لنا الأدب معلومات عن مفاهيم العرب الفلسفية والدينية بخصوص الحبّ فقط، بل طبيعة تقاليد الفروسية التي انتشرت بفضل الحكم والأمثال - التي ينظمها الشعراء أو يبدعونها - في جميع الأوساط الاجتماعية تقريباً. ونجد من السمات المشتركة بين الحبّ الأندلسي والأوكسيتاني، التي ذكرها آ. ر. نيكل: استخدام الرسول بين المحبين، وكاتم الأسرار، واستعمال الخاتم للدلالة على الحبّ والارتباط به، ومنح الحبيبة اسماً غير اسمها الحقيقي، والالتزام بعدم التحدث عنها الا بصيغة المذكر («مولاي»)، ووصف دائم تقريباً لاطار ربيعي من الأزهار والعصافير. لايتفق مع أي نوع من التصعيد الحقيقي للغريزة الجنسية، إنما يرتبط حسب قول الفقيه الامريكي، بخاصة لاطار ربيعي، بمعتقدات عامة جداً، وممارسات طالما كررتها شعوب عديدة، بشكل لايمكننا معه أن نبني عليها علاقة ترابط واضحة حاسمة.. لكنّ من بينها عناصر أخرى، تبدو لنا على عكس ذلك - مثل التقسيمات الثلاثية للحبّ، ونظرية القلب الذي يمكن فصله ومبادلته بآخر، وتعظيم قدر المرأة، وخضوع العشيق المطلق لسيدة قلبه، والتعبير عن الوله العميق، وفكرة الموت حباً.. - جميعها يمكن أن تشكل جوهراً مشتركاً بين الحبّ العربي والحب البروفنسالي.. ونستطيع تصنيفها في ثلاثة أقسام كبيرة، حسب كونها تخصّ جوهر الحبّ نفسه، أو السلوك الخلقي والموضوعي للعشيق، وأخيراً الوسط الديني أو الصوفي الذي تتخذ العاطفة فيه مظهرها المثالي».[1]

(١) رينيه نيللي: «الحب عند التروبادور» مكتبة الميريديونال، تولوز، ١٩٦٣، ص ٥٢.

لقد تمت عقلنة الحبّ الغزلي الاندلسي، إذا صح القول، في كتاب دقيق الملاحظة والتحليل، مما يجعل منه مرجعاً في الأدب العالمي، لعالم اللاهوت الشهير ابن حزم، وهو «طوق الحمامة في الالفة والألّاف». [1]

وقد نشر المخطوط الوحيد لطوق الحمامة، المحفوظ في مكتبة جامعة ليد Leyde وللمرة الأولى، العالم المستشرق دوزي. كما ترجم فصلاً منه في كتابه «تاريخ مسلمي اسبانيا». [2] وكان علينا الانتظار حتى عام ١٩١٤، لكي ينشر الأستـاذ د. ك. بيتروف، من جامعـة سان بيترسبـورغ، طبعـة غير كاملة للمخطوط الأصلي. ثم أكملت هذه الطبعة مع تصحيحات قيمة قام بها عدد من كبـار المستشرقـين، أمثال المجريّ غولزيهر، والألماني بروكلمان، والفرنسي ويليام مارسيه. وفي ١٩٣١، قام دارس الرومانيات والمستعرب، الاستاذ في «المعهـد الشرقي Oriental Institute » لجامعة شيكاغو، بترجمة الكتاب الى الانكليزية، مع مقدمة يعود فيها بالتفصيل إلى نظريات قديمة لمستعرب إسباني هو ريبيرا، وعلماء أمثال سيسموندي وفورييل وفون شاك، ممن حاولوا إثبات كون الشعر البروفنسالي إرثاً للشعر العربيّ الأندلسي.

ثم عرفنا ترجمات أخرى لطوق الحمامة: في ليد، عام ١٩٤١، قام ماكس فاسيفـايلار بترجمته الى الالمانية، وعام ١٩٤٧، نقله الى الايطالية دون نص عربي يرافقه، الأستاذ فرانشيسكو غابرييلي من جامعة روما، وظهر في الوقت نفسه النصّ الفرنسي والعربي في الجزائر بفضل ليون بيرشيه. كما ظهر أحدث نص للكتـاب بالاسبانية عام ١٩٥٢، في مدريد، بإشراف المستشرق الكبير ي. غارسيا غوميز.

---

(١) نشر النص العـربي مع الترجمة الفرنسية، مع مقدمة وملاحظات كتبها ليون بيرشيه. دار كاربونيل، الجزائر، ١٩٤٩.

(٢) دوزي: «تـاريخ مسلمي إسبـانيا» (مكتبـة ومطبعة بريل، ليد، ١٩٣٢) المجلد الثالث ص ٣٣٢ - ٣٣٦.

وابـن حزم (٩٩٤ ـ ١٠٦٤م) هو إحـدى الـشخصيات الأشهـر في الأندلس المسلمة في القرنين العاشر والحادي عشر. كان شاعراً وفقيهاً، وعالم لاهوت، وعالم منطق، وسياسياً ومؤرخاً، وناقداً دينياً وعالم أخلاق. ويروى أنه كتب بخط يده قرابة أربعمائة كتاب تشمل أكثر من ثمانين ألف ورقة، لانعرف منها سوى حوالي أربعين عنواناً، ذكرها في قائمة المستعرب الاسباني الكبير ميغل آسين بالاسيوس، في دراسته الشهيرة: «ابن حزم القرطبي وتاريخه النقدي للفكر الديني» (خمس مجلدات، مدريد، ١٩٢٧).

و«طوق الحمامة» هو واحد من أعمال ابن حزم أيام شبابه، فقد كتبه وهو في سنّ الخامسة والعشرين في منفاه بخاتيفا Jativa كان ذلك عصر الصراعات الداخلية في اسبانيا الأندلس، والتي انتشرت في الاقاليم المستقلة عن السلطة المركزية (لصالح الثورات البربرية ضد السلطة الأموية).

وأمضى علي بن حزم، كابن وزير أموي، طفولته في بلاط قرطبة، وكان عليه أن يغادره بعد موت أخيه عام ١٠١٢، فالتجأ إلى آلميرية ثم إلى بالانسية، والقي عدة مرات في السجن بسبب إسهامه في إعادة السلطة الأموية التي أسقطها البربر. وصار وزيراً للخليفة عبد الرحمن الخامس الذي ماكاد يعتلي العرش حتى اغتيل، فلجأ ابن حزم عام ١٠٢٢ إلى خاتيفا. وفي هذه المدينة ألف كتابه «طوق الحمامة». وهو يحلل في ثلاثين فصلاً، ولادة وتطوّر مشاعر الحبّ، وطبيعته، وشروط تألقه، والغيرة، والفراق، والاخلاص، وائتلاف القلوب، والعفة.. وقد طرحت هذه الموضوعات كلها على شكل مقالات قصيرة تذكرنا «أفكار» باسكال، تتخللها النوادر الفكهة والقصائد المقتبسة من شعر ابن حزم نفسه.

ولم تكن النظرية المثالية في الحبّ، حسبما يعالجها ابن حزم جديدة على

الأدب العربي،[1] لكنها الأهم نظراً لما تعرضه من بهاء الحضارة الاسلامية في إسبانيا القرن الحادي عشر. و «طوق الحمامة» بعيد عن تقاليد «رسائل» الحبّ، على طريقـة أهل العراق والشام، فهو يقدم لنا معلومات عن طبائع وأخلاق الفروسية، وتعاليم الأخلاق الارسطوقراطية لأهل الأندلس. ويصنف ابن حزم بين تلاميذ محمد بن داوود الأصفهاني (المتوفى عام ٩٠٩)، والذي يعد مؤلفه الـرائـع «كتاب الزهرة» مقطعاً ملحمياً موسعاً يتغنى شعراً ونثراً بمثال الحبّ الافلاطوني الذي يتخذ نموذجه في الحبّ العذري. وفي هذا المؤلف يلخص ابن داوود الاسطورة الافلاطونية في «المأدبة» ثم يكتب قائلاً: «يروى أيضاً عن أفلاطون أنه قال: إني لاأدرك ماهو الحبّ، لكني أعلم أنه جنون إلهي ليس لنا أن نمدحه أو نذمه.»

وتلتقي مفـاهيم الحب عند ابن حزم مع آراء ابن داود الى حد بعيد: «يظن بعض معتنقي الفلسفة أن الله قد خلق كل نفس وأعطاها شكلاً كروياً، ثم قسمها إلى نصفين، جاعلاً كل نصف في جسد».

وهكـذا لاتكون حواء الا قسماً من جسد آدم نفسه. كما يذكرنا العالم القرطبي أن فكرة سبق وجود الأرواح تؤكدها الآية القرآنية: «والله خلقكم من نفس واحدة».

وهنـالك دراسات قصيرة، تتخللها ذكريات خاصة بالمؤلف، وفصول قصـيرة محددة ذات غنى سيكولوجي كبير توضح لنا في «طوق الحمامة» كيف يمكن أن يتفتح الحبّ بسبب منام نحلمه، أو مجرّد وصف للمحبوب، أو نظرة بسيطة. هنـالك أيضاً من لايعشقون الا بعد وقت طويل، وأولئك يتعلقون

---

(١) في مقدمته للترجمة الفرنسية لـ«طوق الحمامة» يذكر ل. بيرشيه أنه قبل ابن حزم ألف الجاحظ مقالة: «في العشق والنساء»، نجدها في الجزء السابع من «الرسائل»، طبعة القاهرة، مطبعة التقدم، ١٣٢٤ هـ وفي القرن العاشر، كان هذا موضوع إحدى «رسائل» إخوان الصفا، وفي العصر نفسه تقريباً، عالجه المسعودي أيضاً في كتابه «مروج الذهب».

بإحدى الخصال، ثم لايريدون أياً مما يخالفها فيما بعد. . وهكذا يكتشف ابن حزم نظرية الوجد «التبلر» قبل عدة قرون من ستاندال.

يكتب قائلاً :

«إن للحبّ حكماً على النفوس ماضياً، وسلطاناً قاضياً، وأمراً لايخالف، وحّداً لايُعصى، وملكاً لايتعدى، وطاعة لاتصرف، ونفاذاً لايرد، وأنه ينقض المبرر، ويحلّ المبرم، ويحلّل الجامد، ويخل الثابت، ويحل الشغاف، ويحلّ الممنوع، ولقد شاهدت كثيراً من الناس لايتهمون في تمييزهم، ولايخاف عليهم سقوط في معرفتهم، ولا اختلال بحسن اختيارهم، ولا تقصير في حدسهم، قد وصفوا أحباباً لهم في بعض صفاتهم، بما ليس بمستحسن عند الناس، ولا يرضى في الجمال، فصارت هجيراهم، وعرضة لاهوائهم، ومنتهى استحسانهم، ثم مضى أولئك إمّا بسلو أو بين أو هجر، أو بعض عوارض الحبّ ومافارقهم استحسان تلك الصفات، ولا بان عنهم تفضيلها، على ماهو أفضل منها في الخليقة، ولا مالوا الى سواها، بل صارت تلك الصفات المستجادة عند الناس، مهجورة عندهم، وساقطة لديهم، إلى أن فارقوا الدنيا وانقضت أعمارهم، حنيناً منهم إلى من فقدوه، وألفة لمن صحبوه. وما أقول إن ذلك كان تصنعاً، لكن طبعاً حقيقياً واختياراً لادخل فيه، ولا يرون سواه، ولايقولون في طي عقدهم بغيره.

«وإني لأعرف من كان في جيد حبيبه بعض وقص، فما استحسن أغيد ولا غيداء بعد ذلك. وأعرف من كان أول علاقته بجارية مائلة إلى القصر، فما أحبّ طويلة بعد هذا. وأعرف أيضاً من هوى جارية في فمها فَوَه لطيف، فلقد كان يتقدر كل فم صغير ويذمه ويكرهه الكراهية الصحيحة. وماأصف عن منقوصي الحظوظ في العلم والأدب، لكن عن أوفر الناس قسطاً في الادراك، وأحقهم باسم الفهم والدراية.

وعني أخبرك أني أحببت في صباي جارية لي شقراء الشعر فما استحسنت

من ذلك الوقت سوداء الشعر، ولو أنه على الشمس أو على صورة الحسن نفسه».

ويكتب ابن حزم عن جمال الجسـد، متمثلاً بذكرياته عن «فيدر» لأفلاطون: «وأما العلة التي توقع الحبّ أبداً في اكثر الأمر على الصورة الحسنة، فالظاهر أن النفس حسنة تولع بكل شيء حسن، وتميل الى التصاوير المتقنة، فهي اذا رأت بعضها تثبتت فيه، فإن ميزت وراءها شيئاً من أشكالها اتصلت وصحت المحبة الحقيقية وإن لم تميز وراءها شيئاً من أشكالها لم يتجاوز حبها الصورة، وذلك هو الشهوة. وإنّ للصور لتوصيلاً عجيباً بين أجزاء النفوس النائية».

إن أهمية هذه التأكيدات التي تبدو لنا اليوم غثة جداً، هي أنّ أفلاطونية ابن حزم، في إخفائها للجسدي تحت حجاب روحي كثيف قويّ، تطور مفهوماً خاصاً للحبّ، يمثل «حالة استمتاع روحي لاتصال النفوس».

وهو يعرف الوصل بين المحبين بأنه:

«حظ رفيع، ومرتبة سرية، ودرجة عالية، وسعد طالع. بل هو الحياة المجددة، والعيش السني، والسرور الدائم، ورحمة من الله عظيمة».

ويرى العالم المستشرق روجيه آرنالدز، الاستاذ في كلية الآداب في ليون، أن ابن حزم قد اكتشف أيضاً خصالاً يضعها علم الطباع المعاصر في المقدمة، مثل ظاهرة «القناعة الموروثة».

وإذا ماعـدنا إلى فصل هام من «طوق الحمامة» عن «البين» ، «شقيق الموت» فسوف نلاحظ دقة الملاحظات، وشاعرية الابيات التي ترافقها وتشكل بذاتها عناصر ايضاح، كان لطابعها الرومانسي، وموسيقاها الموحية أثر بيِّن على مؤلف «مجنون إلسا».

ونرى بعضاً من تلك القصائد مبعثرة بين التحليلات لمختلف اشكال الفراق الذي قد يعانيه المحبون. عن البين الذي يسببه الموت؟ يكتب ابن حزم:

«وهو المصيبة الحالة، وهو قاصمة الظهر، وداهية الدهر، وهو الويل، وهو المغطي على ظلمة الليل، وهو قاطع كل رجاء، وماحي كل طمع والمؤيس من اللقاء. وهنا حادث الالسن، وانجذم حبل العلاج، فلا حيلة الا الصبر طوعاً أو كرهاً. وهو أجل مايبتلى به المحبون، فما لمن دهي به الا النواح والبكاء الى أن يتلف أو يمل. فهي القرحة التي لاتنكى، والوجع الذي لايفنى، وهو الغم الذي يتجدد على قدر بلاء من اعتمدته».

ولنقرأ القصيدة المأساوية التي يسميها آراغون في «مجنون إلسا»: «زجل حقيقي حتى الموت» فسوف نجد قرابة في المضمون، وحكمة شبيهة بها عند ابن حزم:

ذاك الذي يموت ألماً
يرى العالم من دونك خداعاً وسراباً
ولايبصر فيه غير ألوانك
ويكفيه أنه قد ذكر اسمك
سعيد من مات حباً

وقد أحبّ ابن حزم في شبابه، وبكل جوارحه، شابة اسمها «نعم» اختطفها منه القدر. وهو يعترف قائلاً:

«وماطاب لي عيش بعدها، ولا نسيت ذكرها، ولا أنست بسواها. ولقد عفى حبي لها على كل ماقبله، وحرم ماكان بعد، ومما قلت فيها:

مهذبة بيضاء كالشمس ان بدت
وسائر ربات الجمال نجوم
أطار هواها القلب عن مستقره
فبعد وقوع ظل وهو يحوم

وقلت أيضاً:

كأني لم آنس بألفاظك التي
على عقد الألباب هن نوافث

ولم أتحكم في الأماني كأنني

لافراط ماحكمت فيهن عابث

ولنعد إلى «زجل حتى الموت»:

سعيد من غدا أصم

على غناء ليس عن حبيبه

وأعمى لايرى النهار بعدك

ليغمض عينيه على مرآك وحدك

سعيد من مات حباً.

## العشاق، مؤمنون وزنادقة

تلك هي الأفكار التي نجدها عند طائفة كاملة من «مؤمني الحبّ» في المشرق. نعرفها أولاً عند ابن داود الأصفهاني، وهو من أصل فارسي كما يشير اسمه، وقد ذكرنا له «كتاب الزهرة» زبدة أعماله، وقمة النظرية الافلاطونية مما كتب بالعربية عن الحبّ. وفيما بعد، عند أحمد الغزالي، الصوفي الفارسي (المتوفى في ٥٢٠ هـ/ ١١٢٦م في قزوين)، نكتشف الموضوع القديم للفراشة التي يجذبها اللهب، والشيطان يقهره الحبّ.

وهاكم كيف يعرض الغزالي موضوع الفراشة، في كتاب له بالفارسية ترجمه هيلموت ريتر، وعنوانه «سوانح العشاق»:

عندما يكون الحب حقيقياً، يصبح العاشق غذاء المعشوق، وليس المعشوق غذاء العاشق، لأنّ المعشوق لايمكن أن تحويه قدرة العاشق [..] كما الفراشة تعشق اللهب، فيغدو غذاءها طالما ظلت بعيدة نور ذلك الفجر.

وهيَ الاشارة المسبقة لاشراقة نور الصباح تجذبها وتحضنها، لكنّ عليها الاستمرار في طيرانها حتى تصل اليها. وعندما تصل إلى اللهب، لاتعود هي من تتقدم في اللهب، بل هو الذي يتغلغل فيها. ولا يعود اللهب غذاءها، بل هي غذاؤه. وهنا سرّ عظيم. في لحظة خاطفة، يصبح ذاك عشقها وكمالها.»

ويردد ابن حزم صدى أفكار معلميه ابن داود والغزالي، في قصيدة خصّ به حبيبته «نعم» في «طوق الحمامة»:

سبى مهجتي هواه وأودت بها نواه
كأنّ الغرام ضيف وروحي غدا قراه

وترتكز فكرة الكمال التي يطرحها اتحاد العاشقين، في جوهر الدين الاسلامي، على اتحاد المعنى الظاهر والمعنى الباطن للجمال. فالعاشق يتأمّل نفسه في معشوقه، فيكشف هذا حجابه، ويبهر جماله عين من يراه. وهكذا يحقق الاتحاد تحولاً في العاشق والمعشوق بجوهر الحبّ النقي، دون حاجة إلى حلول إلهي في الانسان، كي لايعزى الحبّ إلى الله، ويساء بذلك إلى مفهوم الأحدية المجرد في الاسلام.

نستطيع هنا أن نفهم سبب الحكم على صوفي فارسي آخر، هو ابن منصور الحلاج، كان أيضاً يبشر بعقيدة الحبّ، وقد عرفنا على حياته وأعماله لويس ماسينيون، اذ حكم عليه بالموت، بتهمة الزندقة، ابن داود نفسه الذي كان قاضي قضاة بغداد.

والحلاج واحد من أعظم الشخصيات الصوفية، ولد في طور من اقليم فارس، في الجنوب الغربي من ايران، عام ٨٥٧. وبعد أن أنهى دراساته، راح يبشر بعقيدته التي ترى أن الاتحاد بالاله يتم عبر الحبّ الذي يحوّل الكيان ويرفعه الى مقامه الأسمى. فصاح القائمون على الشريعة ياللفضيحة واتهمه البعض بافشاء الأسرار الالهية، وإذاعة «نظام الأسرار» على العامة، وأكد آخرون أن نظريته في الحبّ تؤدي إلى نوع من الوثنية متعددة الآلهة، إذ تخلط اللاهوتي بالبشري وتجعل عقيدة الاسلام في خطر.

وسجن الحلاج عام ٩١٥، ونفذ فيه حكم الاعدام، في آذار من عام ٩٢٢. وقد كان الحلاج «باطنياً»، بينما ابن داود وابن حزم من «أهل الظاهر».

كانت «الظاهرية» موجودة أصلاً في الاسلام، ثم جعل منها مدرسة

شرعية، أسسها داود بن خلف الأصفهاني (المتوفى عام ٨٨٣). وهي منهج في التفسير الفقهي للقرآن. لاتعترف الا بحرفية ماجاء في النصوص المقدسة، وتأخذ بالصفات الالهية التي على ألسنة البشر. وترفض القياس بالرأي، والأخذ بالقياس، متمسكة بالمعنى «الظاهر» للقرآن، وبحديث نبي الاسلام.

## الأورثوذكسية الدينية والانحطاط

كان فضل ابن حزم وأصالته فقيهاً ومفكراً يتمثلان في دفاعه، في جميع مؤلفاته، ضدّ ضيق أفق المذهب المالكي الذي يتضح لنا دوره في إسبانيا المسلمة، في كتابات ليفي ـ بروفنسال: «كانت الدولة الاسلامية الاندلسية تبدو بذلك، منذ نشوئها البعيد، مدافعة وحامية لأورثوذكسية دينية متعصبة، تتحجر تدريجياً في احترام أعمى لجمودها..»[1]

«.. ومنذ بداية القرن التاسع، أصبح المذهب المالكي مذهباً رسمياً لمملكة قرطبة، والأغلبية من أعمالها، ونصّب الفقهاء الأندلسيون أنفسهم حماة مدافعين عن هذا المذهب الضّيق الذي لم يطل أمده حتى صار جموداً واضحاً للعيان»[2].

ويستحيل علينا هنا الدخول في تفاصيل مناقشات ابن حزم لهؤلاء الفقهاء المالكيين، الذين كان يفوقهم بمعارفه الواسعة وعلومه الاسلامية، ومعرفته بالديانات الأخرى وبالفلسفة اليونانية. كانت كتب أفلاطون وأرسطو وغاليان، قد ترجمت الى العربية في بغداد، ونقلت إلى اسبانيا، وتمت دراستها ونسخها ومناقشتها. كما كان ابن حزم ذا اطلاع أيضاً على تيار الحركة الفكرية في أوروبا المسيحية.

ومن الغريب، أن تشتت سلطة الخلافة في المغرب وانقسامه الى ممالك صغيرة سيطرت عليها الأحلاف الأندلسية، والبربر والعبيد، قد تزامن مع عصر ذهبي للشعر العربي في اسبانيا.

---

(١) ليفي بروفنسال، «تاريخ إسبانيا المسلمة»، المجلد الأول، ص ١٤٠.

(٢) المصدر السابق، المجلد الثالث، ص ٤٧١.

وتجمـع «المجـددون» في حلقة أدبية، وعلى رأسهم ابن حزم وصديقه الكاتب الكبير ابن شهيد، الذي كان منهجه الجمالي يقضي بترك التقليد الباهت لشعراء الجاهلية وصدر الاسلام، والتغني بالحبّ حسب معايير الحياة التي تفوق في سحرها وجمالها هنا في الأندلس ماهي عليه في الجزيرة العربية بالقرن السابع.

ويخصص ابن حزم في «طوق الحمامة» قصيدة عنوانها «مقدمات الاتحاد» لتباشير السعادة التي تمنح القلب ارتياحاً لايوصف:

جرى الحب مني مجرى النفس
وأعطيت عيني عنان الفرس
ولي سيد لم يزل نافراً
وربما جاد لي في الخلس
فقبلته طالباً راحة
فزاد أليلاً بقلبي اليبس
وكان فؤادي كنبت هشيم
يبيس رمى فيه رام قبس
ويقول في القصيدة نفسها:
وياجوهر الصين سحقا فقد
غنيت بياقوتة الاندلس

ويتشبه ابن شهيد أيضاً، كما يفعل المجنون الاندلسي في «مجنون إلسا» عند آراغون، بالشاعر الجاهلي امرؤ القيس، ولكن كي يسخر من السجع، النثر المقفى الذي يراه معيقاً للفهم.

في عصر ازدهار الخلافة الاموية في الاندلس، وخلال أربعة قرون تلت الفتح العربي، كان الشعراء الانـدلسيون الاوائل يكتفون بتقليد نماذجهم المشرقية في العراق والشام.

وبدءاً بالقرن العاشر، ظهرت دواوين شعرية ومختارات أندلسية تماماً، من بينها أشعار المعتمد وابن زيدون وابن عمار وابن خفاجة، وابن حمد يس، وأبي الوليد الحميري، والفتح بن خاقان، وابن بسام وابن الأبّار.

أما الشعراء الذين يمكن مقارنتهم بأهل المشرق، ويتميزون عنهم مع ذلك بصفات أندلسية خاصة، فيظهرون أساساً في نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادي عشر. أولهم أبو عمر ابن شهيد، في كتابه «رسالة التوابع والزوابع»، النموذج الأول لـ «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، والتي سبقت «الكوميديا الالهية» لدانتي. ثم يأتي ابن حزم في «طوق الحمامة».

ويمكن أن تعد مقدمة أبي وليد الحميدي في أحد كتبه بياناً للشعر العربي الأندلسي.

«لطالما شدت انتباهنا أشعار أهل المشرق حتى ماعادت أخيراً تجذبنا أو تبهرنا ببهرجها. وأصبح بإمكاننا تجاوزها، إذ لسنا بحاجة للرجوع إليها، بعدما أصبح لأهل الأندلس كتابات من النثر مدهشة وقصائد أصيلة في جمالها. . وأهل المشرق، برغم عنايتهم بتأليف الأشعار، وكتابة تاريخهم، يخدمهم في ذلك طول مدة معرفتهم باللغة العربية، لايبلغون مرتبة تجعلنا نرى في تصانيفهم التشبيهات المعادلة للوصف الذي أجده في مؤلفات أهل بلدي . . ».

ويعود الفضل الى ابن شهيد وابن حزم في رفع وصاية شعر صدر الاسلام على الأندلس.

كانت ردة الفعل ضد مركزية الخلافة الاموية، وضد بحور الشعر العربية الكلاسيكية، متلازمتين مع تحرر العادات الاخلاقية في اسبانيا المسلمة. فالعناصر الشعرية المأخوذة عن المشرق منذ وقت طويل، راحت تنهل صورها من واقع الاندلس.

كان التعرف على شعر الجاهلية، في كونه يمثل لمعاصري ابن حزم لقاء

بعالم وثني ماتت آلهته، أمراً يجب تجاوزه والاستعاضة عنه بعقلانية إنسانية، كان رائدها في اسبانيا أفكار ابن سينا وابن النفيس.

ونفهم ضمن تلك الظروف نوعية الحذر الذي كان يحس به كل من الغزالي وابن حزم حيال ذلك الشعر، الذي كان ينقصه إلهاً واحداً، لايقبل مع وجوده آلهة أخرى.

لكن ابن حزم كان في صراع مع أتباع المذهب المالكي، ولكونه من «أهل الظاهر»، فقد كانت مفاهيمه الدينية أكثر وضوحاً لعامة الناس من فذلكات لاهوتي عصره، كما كانت نظرياته السيكولوجية والأخلاقية في «طوق الحمامة» تراعي ما يأمر به الدين ـ إذ يختتم «طوق الحمامة» بفصل عن فضائل العفة ـ وقسماً دنيوياً تماماً، دون مبالغة زائدة.

وقد تطور الشعر الديني على الصعيد الأدبي، تحت تأثير الصوفية؛ لكنه نادراً، إن لم نقل أبداً، ما أبدع أشكالاً أصيلة. كان يستعير صوره باستمرار من الشعر الدنيوي. كما كان الاهتمام بالشعر العربي القديم مطلوباً للحاجة إلى الضبط اللغوي، وإلى شرح القرآن. وكان كبار النحاة وفقهاء اللغة، حتى عصر الغزالي وابن حزم، يكفيهم الرجوع إلى أشعار الجاهلية. لكنهم لم يعودوا قادرين بعدهما على إنكار وتجاهل الطابع اللاديني، أو حتى المنافي للدين، في عالم الشعر.

كيف أمكن، منذ ذلك العصر، حل مسألة التناقض القائم بين الحاجة إلى الانعتاق من قيود الدين التي تفرضها سلطة جامدة ـ كفقهاء المذهب المالكي ـ وضرورة تجديد الموضوعات الشعرية، مما تفرضه الحياة؟

ألا يتلازم التحرر من سلطة قاهرة، بشكل عام، مع التحولات الثقافية الكبيرة؟

عندما أرادت حركة «الأنْسَنَة Humanisme» في عصر النهضة الاوروبية، أن تتحرر من قيود إكليريكية العصور الوسطى، فإنها عادت بشكل طبيعي إلى

وثنية العالم القديم. أما عرب الأندلس، زمن ابن حزم، فلم يكن باستطاعتهم العودة إلى عصور الجاهلية البدوية. فعمدوا إلى إسقاط أضواء مُثُل ثقافتهم التي كانوا قد توارثوها ضمن مجتمعهم نفسه الذي كان أقل جموداً وأكثر انفتاحاً.

زد على ذلك، أن مجاورتهم المباشرة للعالم المسيحي، الذي كان يدق بقوة أبواب السلطة في الأندلس، خلقت بينهم وبينه تواصلاً متبادلاً في جميع مجالات الحياة. كانت لحظة عجيبة جداً في التاريخ. كان ثبات الاورثوذكسية الاسلامية يترافق مع عهد الانحطاط؛ ومن خلال عناصر ذلك الانحطاط الديني والسياسي، برزت عوامل جديدة لحضارة متقدمة. ويتضح ذلك بجلاء في مفهوم الحب العذري الأندلسي، وفي ذلك الانتشار الواسع الذي لقيه خارج الحدود التي تطوّر ضمنها، وقد اجتازها ليصل إلى البروفانس، وإيطاليا وألمانيا، وإلى كل مكان في أوروبا حتى بلغ الهند.

ويلاحظ المستشرق الجليل هيلموت ريتر:

«يتشكل لدينا انطباع عام، بأن حياة المسلمين في العصر الوسيط كانت أكثر رخاء من حياة المسيحيين في العصر نفسه، تحت تأثير المثالية المسيحية ضيقة الافق. هناك حيث نتعرف على سمات لادينية، أو ضد دينية، في الحياة؛ نقرؤها في الشعر، ونرى المرء يحدد موقفه من الدين بطرق مختلفة. ويترك الانسان مباهج الحياة الدنيا أواخر عمره، منصرفاً للعبادة في قصائد الزهد ـ كما فعل أبو نواس وأبو العتاهية ـ أو يتابع نضاله ضد المذاهب الدينية بحثاً عن تأكيد صلب للموقف الدنيوي، «الدهري» غير الميتافيزيقي. تلك هي حال عمر الخيام، على سبيل المثال، كما نراها واضحة في الشعر الفارسي المسمى «الكلندريات» أو «الرنديات» وأشعار الزجل الأندلسي. يدافعون عن الحياة «النواسيّة» ضد الحلقات الدينية، ضد الزاهد والفقيه؛ ويتباهى المرء منهم بالذهاب إلى الحان في وضح النهار، بدل أن يذهب إلى المسجد. وطريقة اخرى لتجاوز التعارض بين الشعر الدنيوي والحياة النواسية، هي التفسير المجازي للشعر «الدهري».

وهكـذا أصبـحَ شعـراء تقليديون مثـل «حـافظ» مقبـولين حتى لدى الناس المتدينين، وغدوا بذلك ضمن حلقات التعليم التربوي». [1]

هو موقف شبيه بما يتخـذه المجنون في «مجنون إلسا»، عندما يستشهد بأقوال ابن حزم بصوت جهور، كي يرد على الشتيمة التي رأت في حبه ووجْده بامرأة حقيقية لوناً من الالحاد. وعبره يقول آراغون:

«إن قلت لي إن حباً كهذا ليس حباً في الله؛ فدعني أروي لك ما يقول شاعر قرطبة عن امرأة أحبّت لا كما نحب في الله القادر العظيم:

كنت أعـرف أن هذا الحبّ أنقى من المـاء، وأكثر شفافية من الهواء، أرسخ من الجبال، أقوى من الحديد، وأشدّ التصاقاً من اللون بالأشياء الملونة، أوثق من الحدثان بالأجسام، أبهر من ضياء الشمس، وأكثر حقيقة من رؤية العين، أبهى من لمعان النجوم، أصدق من القطا، وأدهش من الحظ، أجمل من الفضيلة، وأنعم من وجه أبي عامر، وأمتع من الصحة، أحلى من الأماني، وأقرب من الروح، وأحمّ من صلة القربى، وأبقى من نقش على حجر.

## عن الزَّجل

كان المستشرق الاسباني ج. ريبيرا أول من بحث في التشابه الشكلي، إن لم نقل التواصل المتبادل، بين الشعر العربي الأندلسي و شعر التروبادور في الـبروفانس وآكيتانيا؛ في أبحاثه منذ عام ١٩١٢. ثم ظهرت في وقت أقرب دراسـات لبعض الاخصـائيين، أمثـال التشيكي نيكـل، والفنلنـدي توليو- تالكرين، وبخاصة عالم الرومانيات الاسباني الشهير ميناندز بيدال، في كتاب له نشر عام ١٩٤١: «الشعر العربي والشعر الأوروبي».

---

(١) «هـل كان للأورثوذكسية دور في الانحطاط؟»، مداخلة هيلموت ريتر في الندوة الدولية للتاريخ والحضارة الاسلامية. بوردو، ٢٥ - ٢٩ حزيران ١٩٥٦، نشرت في «الكلاسيكية والتدهور الثقافي للتاريخ الاسلامي» ميزونوف، باريس، ١٩٥٧، ص ١٧٣ - ١٧٤.

لكن مسألة الموضوعات والمضامين بقيت مفتوحة للبحث. ويرى أشهر عالمين معاصرين بالشعر البروفنسالي، هما الألماني آبيل Appel ، والفرنسي آلفرد جانروا Alfred Jeanroy ، مع عدم نكرانهما المطلق لنظرية التأثير العربي، أن شعر التروبادور يجب أن يرتبط بكل بساطة، ببعض المقطوعات الشعرية وحيدة القافية في الشعر اللاتيني للعصر الوسيط.

ولايستطيع خصوم النظرية الأندلسية، بسبب جهلهم بالشعر العربي، أو عن عدم جهل؛ أن يفسروا ولادة الحبّ العذريّ في مجتمع إقطاعيّ مسلم، وسرَّ انتقاله إلى المجتمع الاقطاعيّ المسيحيّ.

ويكتب ويلهلم شليغل: «لايمكنني الاقتناع بأن شعراً كالشعر البروفنسالي، يقوم برمته على تقديس المرأة، وعلى حرية كبيرة في السلوك الاجتماعيّ للمرأة، أمكن له أن يُستوحى من مجتمع كانت فيه النساء إماءً توصد دونهن الأبواب».

ويستغرب آلفرد جانروا، في كتابه «الشعر الغنائيّ عند التروبادور»، تلك «الانطلاقة الفكرية الوثنية، في بلاد وعصر تغلغلت فيهما المسيحية بعمق»:

«إنها تبدو في تعارض مطلق مع شروطها، بغض النظر عن شرح ظروف ولادتها. تتغلغل في مجتمع عميق في مسيحيته، يراقب تطبيق الأخلاق فيه كهنوت متسلّط بكل دقة؛ والروابط العائلية على أقوى ما تكون؛ وقانون مدني يجعل المرأة في أدنى المراتب؛ وأشعار تتجاهل، بل تطأ بقدميها، الظروف الاجتماعية تماماً كما تفعل بتعاليم الأناجيل، تُغنّي حباً آثماً، زانية على الأقل في رغباتها؛ وتضع الرجل أخيراً تحت أقدام المرأة، بحيث لايعود أكثر من دمية أو عبد».

إن هذه القضية المثيرة في الأدب المقارن هي أكبر مسألة لدى أصحاب الاختصاص. ونكتفي هنا بالإشارة إليها فقط، لنعود الى الموضوعات الأدبية

الخاصة بالمعنى والمبنى، والتي قدمت لآراغون نوعاً من أساس يرتكز عليه في تطوير مفاهيمه الخاصة عن الزوجين المتحابين، ضمن المفهوم العربيّ للحبّ.

لقد أنجز الشعر العربي الأندلسي تلك المهمة الخارقة، وهي تخليص الحبّ من القيود الدينية الخاصة بالعلاقة بين الرجل والمرأة. أمّا كون تلك المهمة المعجزة ذات أصل أندلسيّ فلا يزال مدعاة للنقاش.

ويتضح لنا من تحليل قصير لأناشيد المجنون في «مجنون إلسا» سبب عودة آراغون إلى الينابيع؛ فقد ترك لأهل الاختصاص العناية بمناقشة تأثير البنية الشعرية «المقطع الشعريّ» للزجل على الشعر البروفنسالي ـ بخاصة على أول الشعراء التروبادور المعروفين: غليوم التاسع، كونت بواتييه ودوق آكيتانيا ـ وراح يتمسّك بعناصر أيديولوجية الحبّ نفسها، التي عبّرت عنها الأغنية الشعبية الأندلسية، الزَّجَل.

ويحدثنا ابن خلدون أن الزجل صار بديلاً شائعاً للقصيدة العربية التقليدية. كان يشبهها في كون كل منها ذا تقسيم ثنائيّ، يخصّص القسم الأول منه للغزل، والثاني لمدح شخصية معيّنة: «لقد صار أهل الأندلس بارعين في هذا النوع الجديد، يتذوقه كل واحد منهم، متعلماً كان أم من عامة الشعب، بسبب سهولة فهمه وحفظه».

ويتبدى تأثير ذلك الشعر الغزليّ في «مجنون إلسا»، إضافة إلى الموضوعات المتأثرة بابن حزم، في ذلك التعريف الرائع والدقيق للموسيقا الأندلسية التي يعود إليها آرغون، مثلما يفعل مينانديز بيدال، ليكتشف واحداً من مفاتيح تلك المسألة الواسعة حول مصادر بعض الأنواع الشعرية الأوروبية التي طوّرت فكرة الحب العذريّ في مواجهة المفهوم الجسدي الذي سيطر على العصور القديمة.

ويكتب مينانديز بيدال في بداية أطروحته:

«إني أعود إلى النظرية التي تنسب إلى أصل عربيّ أندلسي بعضاً من الجانب الغنائي في الشعر الرومانيّ، وهذا مما سوف نبحث فيه.

«وعنـد البحث فيما يقـرّب هذه النـظرية مبـدئياً من أذهـاننا، يمكننا الاعتقاد بأن ذلك الشعر العربي الأندلسي الشعبي، الذي كان يغنّى مع جوقة ورقص أيضاً ـ وذلك مامنحه قدرة على الانتشار ـ لم يكن سوى ظاهرة أعمق للمقدرة الموسيقية والشعرية والمشهد الممثّل لدى أهل الأندلس. إن راقصات الأندلس في أيامنا هذه، على إيقاع الصنّاجات Castagnettes يزدن في أرجاء الدنيا شعبية أغاني إشبيلية، ورقصات مالقة، وكذلك الـRondenas والـPater-neras ومـا لست أعـرف اسمه؛ يبدين كأنهن حفيدات شعب وثقافة فتيات قادش، الـلاتي كنّ يرقصن، حسب وصف جوفينال، وأكتافهنّ المثيرة تهتزّ، وأذيالهنّ السمـراء تدنـدن، ينشرن بعيداً، في روما تيتوس وتراجان، قصائد قادش الجميلة التي لم يكن الشبان الرومان يملون تردادها. . هنا تماماً، وبشكل حقيقيّ، يجتمع في مظهر رائع الأمس واليوم اللذان يفصل بينهما عشرون قرناً من الزمن. لكن الحلقات الوسيطة تتكشف رويداً رويداً، إذا ما عرفنا الأغنية الأنـدلسية في القـرن الثـامن عشر، والسابع عشر والعصور السابقة ـ الأقل وضوحاً ـ حتى القرن العاشر والحادي عشر اللذين يلفتان انتباهنا بشكل خاص».

وقـد درس ميناندیز تأثير المقطع الشعريّ العربي الأندلسيّ، واستعمال أشكال الزجل التي نجد أول نموذج لها في بلد روماني، في أعمال أول شاعر غنائي نعرفه، غيليوم التاسع، دوق آكيتانيا، المعاصر لابن قزمان.

ويكشف ما يقوله هذا العالم عن تأثير الشكل الشعريّ العربيّ التشابه في المضمون مع الموضوعات الرثائية في الأدب الأوروبي، التي كان آرغون يحسها إحساساً فائقاً.

وتُعدّ هذه الصفحات لميناندیز بيدال، والتي لم تترجم بعد الى الفرنسية، من أبرز الصفحات في هذا الموضوع:

إن معارضة العديد من العلماء في قبول تأثير الأغنية العربية الأندلسية

على الشعر الغنائي الروماني البدائي، تستند على حكم مسبق متجذرة أصوله: الاعتقاد الخاطىء بغياب التواصل الثقافي بين هذين العالمين، المسيحيّ والإسلاميّ.

«ودون أن ندخل في مناقشة ذات طابع عام، ضد هذا الحكم المسبق، يكفينا أن نضع إلى جانب قضية «الزجل»، إنهم ينسون دائماً عاملين آخرين رئيسيين في التاريخ الفكريّ للغرب، برزا في إسبانيا في النصف الأول من ذلك القرن الثاني عشر نفسه الذي عاش خلاله غليوم التاسع، حدثان آخران يوضحان قوة الانتشار الكبير التي كانت حينئذ للثقافة العربية المتفوقة على اللاتينية، كما يرى روجر بيكون فيما بعد. فقد قام أحد اليهود، ممن اعتنقوا الكاثوليكية في مملكة الآراغون، واسمه بيدرو آلفونسو دوهوسيكا، حوالي عام ١١٠٦، بترجمة مجموعة من القصص الشرقية ذات أصل هنديّ وعربيّ، وللمرة الأولى في أوروبا، إلى اللغة اللاتينية، ولاقت ترجمته نجاحاً مماثلاً لأعظم ماتلاقيه الأعمال الأدبية، وأصبحت لقرون عدة الكتاب المقدس لمؤلفيّ القصص في جميع بلدان الغرب، بمن فيهم القصاصين الثلاثة الأشهر: خوان مانويل في إسبانيا، بوكاسيو في إيطاليا، وتشوسر في إنكلترا. وبعد عدة سنوات من بيدرو آلفونسو، بدءاً من عام ١١٣٠، أنشأ أسقف طليطلة ريموندو، وآرشيدوق سيغوفيا غونديسالفو، في كاتدرائية طليطلة مدرسة المترجمين الشهيرة، التي نقلت إلى اللاتينية مؤلفات علماء الفلك والرياضيات، وعلماء النبات والفلاسفة العرب، التي أدهشت المدرسين المسيحيين؛ وشكلت حسب تعبير رينان، مرحلة عظيمة قسمت التاريخ العلمي للعصر الوسيط إلى قسمين: قبل ترجمات طليطلة، وبعدها.

«فكيف يسعنا أن لانعترف بأن انتشار الأغنية الأندلسية يجب أن يشكل ظاهرة ترتبط بهذين الحدثين اللذين لايمكن مناقشتهما، ولم تحدث قط؟

«لقد تمت تلك العطاءات الثقافية في مرحلة يجب أن نسميها المرحلة

المسيحية ـ الاسلامية، تبعاً للشعبين اللذين كانا يتنازعان السيطرة على البحر المتـوسط، وحيث كانت التـطورات الأكثر تقدماً في النشاط الفكري، ورقيّ الحياة ترتبط جميعها بالعالم الاسلاميّ. يجب إذن أن لايدهش أحداً كون الشكل الشعريّ العربيّ قد انتشر في العالم اللاتيني: بل على العكس، إن ماينبغي أن يدهشنا ويذهلنا أن لايكون ذلك قد حدث ـ فالمغنيات والراقصات الأندلسيات اللواتي أهـداهنّ خليفـة قرطبة إلى كونت قشتالة، أو سبايا بارباسترو اللاتي انتشرن في جميع أنحاء أوروبا، قد علّمننا أن انتشار الزجل لم يكن في نهاية الأمر، كما نظن في البداية: مجرد تكرار؛ بل إن موجة جديدة من انتشار هذا اللون الغنـائيّ التمثيليّ الرائع لتلك المدينة الخلّابة «قادش المرحة»، كما كان يسميها الرومان Jocosa Gadis ـ في زمن كانت تفرض فيه على قارة أوروبا جمال غنائها ورقصاتها وفتياتها، بنجاح كبير يشهد عليه كل من مارسيال وجوفينال وبلين. كان انتشـار الـزجـل هو تردد أصداء ذلك النجاح، في ساعة مواتية ظهرت فيها إبداعات أخرى جاءت من بلاد الإسلام ودخلت الغرب بقوة.

«وإذا ماعدنا إلى حادثة بارباسترو، أمكننا الظنّ بأنّ الزجل في أوروبا قد حصـل بُعيد منتصف القـرن الحـادي عشر، عندما نعرف بطريقة أكيدة أن الأغنية الأنـدلسية كانت تحظى بإعجاب كبير، وقد راح يقلدها لوقت طويل العـرب والفـرس في بلاد العـراق. وحدث ذلك الانتشار قُبيل ذيوع صيت الفقهاء والفلاسفة والأطباء والكتاب الأندلسيين الآخرين في بغداد؛ ويمكننا أن نفـترض الشيء نفسـه فيما يخص الغـرب: فقبل أن ينشر الآراغونيّ بيدر وآلفونسو القصة الشرقية في أوروبا، وقبل أن يبدأ غونديسالفو، من سيغوفيا، كشف النقاب عن الفلسفة الهيلينية ـ العربية باللغة اللاتينية، كانت الأغنية الأنـدلسية قد شقّت طريقها، إذ إن الموسيقا لاتحتاج الى انتظار الترجمة لكي تنتقل سريعاً إلى البلدان البعيدة، كما لايلزم كلماتها عالم في الترجمة من أمثال

بيدرو آلفـونسو أو غونديسالفو: تكفيها ترجمة شفوية مرتجلة، وحتى ناقصة، لتأسر النفوس روعتها العميقة التي يوضحها ابن حيان لدى كونت بارباسترو المنتصر».

وفي صفحة واحدة، لم تكتب بالتأكيد دون أبحاثٍ دقيقة عن موسيقا الزجل الأندلسيّ، يعود آراغون بنفسه إلى ذلك التراث التمثيليّ الموسيقيّ:

«بـاتت ليالي غرنـاطـة أغاني تسمع خلف الستائر من نساء بيضاوات وسمراوات، يشبههن الشعراء بطيور تختبىء بين أوراق الشجر. أمّا الراقصات فما كنّ يتحجّبن، لأن جمال وجوههنّ كان ذا سحر إلهيّ. زد أن نشوة التغريد الموسيقيّ كانت أعظم من السكر بالخمر، تهيمن على المدينة فتعطيها مجدها. ولا ينسى أحد أنه حتى لو جُلبت الآلات الوترية من بغداد قبل حوالي خمسة قرون، فقد نما هنا فنّ اتساق النغم وحده، أعني دون مرافقة الكلمات. حتى أن ذلك الطرب بالألحان دون كلمات، عندما قطع البحر نحو إفريقيا التي لم تجد له اسماً تطلقه عليه، إذ كانت تجهله، أصبح اسمه عندها اسماً غريباً هو «كلمات غرنـاطة». وهكذا راحت تنتشر بعيداً تلك الفسيفساء الموسيقية، أو موسيقى تختلف عن الأغاني القديمة، اختلاف زينة الجوامع التي راحت تكتسي لوحات فارسية نرى فيها الخيول وأشجار الجميز، والمحاربين وحتى الراقصات والكلاب أحياناً. كأن غرناطة حين أحست بدنو أجلها، لم يبق أمامها إلاّ أن تملأ رحابها بسحر تلك الأنغام الخرساء، التي تعبّر بالدموع والضحكات عما لا تستطيع الكلمات أن تبوح به في مكنونات الحياة. هكذا فاحت عطور الموسيقى في غرناطة، وامتلأت الحدائق بالمزامير أكثر منها بالأزهار: ترى الجوقات على الأسوار والأبراج، ويتجاوب العود ذو الأوتار الخمسة مع القيثارة، تترافق مع آلات البندور في الأحياء الشعبية. أرجوان ثياب الراقصات هنا لم يعد سوى وشاحات تُعلّق على نوبات الآلات الموسيقية. يا للسحر الرفيع! لم يفهم أحد معنى هذه المـوشحـات المتنـاسقـة، وهي هدهدات ينام عليها عقلك وتحرر أحـلامـك، وأنت وحدك تكتبين أسطورتك على هدير هذا الخطاب في لحن

لامثيل له. هذا الأفيون الذي يمنح روحك أجنحة الأبدية. إنها غرناطة تبكي كماء الينبوع، أو هو الحب لحظة اللذة دون حدود... غرناطة الليل الرماديّ الورديّ مثل اليمائم.. غرناطة ذات هديل الأوتار فوق بلدان المغرب دفوف وطبول لدى عامة الناس... تنسيك بلابل المدينة وبغداد، وهي ترجع أغنيتها الأندلسية من حنجرة تقدّمها للسيف... غرناطة، هوذا اسمها حمرة الرّمان نلفظه في تلك اللغة ذات الأسنان الجميلة حيث Parole تعني «كلام».. كلام غرناطة».

## أبيات للرقص والطرب

وأبعد من مجرّد التعريف الدقيق بأغنيات الايقاع في غرناطة، يعيدنا آراغون إلى أجواء الطرب الشعريّ فيها، وقدرتها على التأثير في تلك «الأبيات الراقصة» التي جمع نماذجها المصنّف الأندلسيّ الشهير ابن سعيد المغربيّ (١٢١٤ ـ١٢٨٨) في كتاب مختارات لشعراء بلاده، من القرن العاشر حتى القرن الثالث عشر.[1]

كان معيار ابن سعيد الذي تبناه في النقد الأدبي منهجاً في التصنيف يرتكز على فكر التجديد الفنيّ، والذي «يعتمد على التمييز بين خمسة أنواع من النصوص: الرقص، الضحك، القبول، الإصغاء، الرفض».

«جعلت أجتني منها أزهار النثر المقطوفة كي تحفظ بسهولة في الذاكرة، وقصائد رائعة لايجد الفكر صعوبة في استظهارها، ولا العين تمل منظرها؛ وخاتمة القول، مؤلفات تذكرنا بالشمس تسطع فوق الأمواج، وبريق الندى على وريقات الزهور، كي يصبح الاحساس الشعريّ الذي يبعث الحياة فيها كما يصعد النسغ في العروق، ينبوع شعور للقلوب، ونحلم لدى سماعها برؤية العاشق لمعشوقه».

---

(١) «عنوان المرقصات والمطربات» لابن سعيد المغربي، منشورات كاربونيل، الجزائر، ١٩٤٩.

ماذا تعني «المُرْقصات» في الشعر العربيّ؟ إنّ «المُرْقِصَ» نص يسبّب بإيقاعه، وجرْسه وقوة إيحائه، وأصالته، تلك الصدمة والهزّة اللتين تغمراننا وتدفعاننا إلى الرقص.

«إن النصوص المرقصات، كما يعرّفها ابن سعيد، هي تلك التي يثبت فيها المؤلف تجديده، أو نوعاً من الإبداع يقارب التجديد: وهي تبعث سراً ساحراً يأسر القلوب ويزرع فيها الحبّ. إنها قضية ذوق وإحساس، تكفي الإشارة إليها دون استطراد في الكلام».

والأبيات «المُطْرِبات»؟ المطربُ نصٌّ فيه المواصفات نفسها، لكنه في درجة أدنى، يبعث فينا المرح والضحك.

ويقول ابن سعيد: «إن النصوص المطربات هي أقل اهتماماً بالتجديد لكنّ الخيال المبدع ترك أثره فيها برغم ذلك. وهاكم مثالاً من شاعر قديم هو زهير:

تراه إذا ما جئته متهللاً
كأنك تعطيه الذي أنت سائله

ومن النصوص العديدة للشعراء الأندلسيين الذين ذكرهم ابن سعيد، نأخذ شعر ابن زيدون، المولود في قرطبة عام ١٠٠٣، والمتوفّى عام ١٠٧٠، وزير إشبيلية، والشهير خاصة بحبه لولادة ابنة الخليفة المستكفي:

كأننا لم نبت والوصل ثالثنا
والسعد قد غض من أجفان واشينا
سرّان في خاطر الظلماء يكتمنا
حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

وكان تشبيه الحبيبة بمختلف أنواع الورود، وبنوم الليل وبالفجر، وبالنجوم، ورحيل الزمان... مألوفاً في القصائد المرقصات الأندلسية.

وقد دون أحد الشعراء من القرن الخامس الهجري، وهو ثقة الدولة جعفر، ملك صقلية العربيّ؛ اعتراض زوجته حين كان يناديها: «يازهرتي» فكتب يقول:

«وإذ تراني أشبّه خدّها بالورد، تغضب كبرياؤها: ماذا، أيكون خدّي شبيه الورد؟ إنّ للسوسن ابتسامة ثغري، وعود البان يغار من قدّي! وأقسم ببريق وجنتي، وجمال جبيني الناصع، وشعري الأسود المضفّر؛ لئن شبّهني مرة أخرى بذاك، فسأحرمه سعادة النوم، أولا، سوف أجعله يعاني عذاب هجراني، فإذا كان يمكنه أن يرى الورود والأغصان في البستان، فلماذا يفتّش عنها عندي أنا؟».

وهاكم أيضاً بعض أبيات أبي اسحق ابن خفاجة (١٠٥٨ ـ ١١٣٨):

وقد خَلَعَتْ، ليلاً، علينا يدُ الهوى
ردآءَ عناقٍ مزقّتْه يدُ الفجرِ

ولسوف نلاحظ التشابه الواضح بين الصور الشعرية العربية الأندلسية وتلك التي استلهمت منها حيويتها الطبيعية في «مجنون إلسا». ولقد أعطى المذياع وأسطوانات الحاكي شهرة شعبية واسعة، أكثر مما تستطيع الكتب، لإيقاع الموسيقى والكلمات في ثلاث مقاطع قصيرة من قصيدة آراغون «أبيات للرقص»:

أكان يوم الأحد أم الاثنين
مساءً أم صباحاً، نصف الليل أم الظهر
في الجحيم أم الفردوس
العشاق يشبهون العشاق
وبالأمس قلت لك
سوف نبيت الليلة معاً.

الخيال يؤكد نفسه حراً وحيداً في هذه القصيدة، يرسم فيها انطباعات حيمة عارمة مضطربة، في عالم خارجيّ حيث «العشاق يشبهون العشاق»، في أندلس القرن العاشر أم فرنسا القرن العشرين. معالم الحقيقة ترتفع تحت سماء مختلفة، تنشر إيقاعها وأزمانها، حتى تنتقل متحولة إلى سراب ساحر جديد.

تلك المهمة التي يضطلع بها الشعر في حركة لغوية وخيالية مبدعة ومستمرة، هي ما أسماه آراغون «تبشيرية اللغة».

وقد يكون مثيراً تتبّع هذه «الرسالة» في أعمال نوفاليس، وشيللي، وإدغاربو، وبودلير، ورامبو، وبييرجان جوف وآراغون.

وفي الطرف الآخر من العالم الاسلامي، هاهو الشاعر الفارسي جامي يجيب كعاشق عذريّ على بيت آراغون «سوف نبيت الليلة معاً»:

ذات يوم تلاقينا أنت وأنا في البيداء،
مضينا معاً، وحيدين بعيداً عن المدينة
تعلمين كيف نكون معاً، أنت وأنا
عندما لايكون أحد سوانا، أنت وأنا.

هنا نهتمّ بتطور الصورة الشعرية عن الحبّ في التاريخ. ولا يهمّنها إلا قليلاً أن نلاحظ غزارة ماقرأه آراغون، وبشكل خاص كل ماكتبه العلماء تقريباً من الدراسات المخصصة لمرحلة انحطاط مملكة غرناطة، وللحضور الفلسفي والشعري للشرق والغرب في نهاية العصور الوسطى، إذ يكفي ما توضحه اقتباساته وإفادته من تلك الدراسات.

لقد عقد شاعر «مجنون إلسا» صداقة حميمة بكل أبعادها، مع القرون الثمانية للوجود العربيّ الاسلاميّ في إسبانيا، مع مؤمنيها وزنادقتها، ومع ثقافتها المزدهرة. وأحسَّ بعدها بما يمكن أن يجرّه على الحضارة الإنسانية ذلك الإنكار التدريجي لتلك الثقافة، من قبل المنتصرين الذين سيطرت عليهم في البداية معاداة علنية للشرق، ومن ثم نزعة أوروبية كاثوليكية واضحة.

كان على آرغـوان أن يوفّر نفسه لعمل تجميعي عظيم، يستند فيه على الشعر دائماً، «إنها شتيمة لأولئك الذين ليسوا شعراء».

إننـا نرى في الحقيقـة أشكالاً عديدة من أنواع الكشف/الفضيحة في «مجنـون إلسـا». تتبـع جميعهـا، في خطّ قويم، من الشعـر الغـزلي العـربي الأندلسي؛ زد عليها أيضاً ملاحظات ولفتات بين ثنايا الكتاب، حيث لاتكفي وعود الحبّ التي حنث بها البعض، من جانب العالم الاسلامي أم من جهة العالم المسيحي.

## الفصل السابع

# تاريخ أدبي قصير لمشاعر الحب

«لم تحلّ بعد على الأرض أزمنة الزوجين العاشقين»

(آراغون «مجنون إلسا»)

كلما تكشفت لنا أبعاد الغنى الفكري لمرامي البحث في «مجنون إلسا»، نجد واجباً علينا الاعتراف بأن الكتاب يفيض عن حدوده المرسومة. فالقصيدة إذ تحدثنا في تأملاتها الفلسفية العديدة التي نظمت شعراً، عن الظروف المعقدة لانهيار المملكة العربية في غرناطة، تلقي أضواءها بشكل أشمل على معالم انهيار أية حضارة في أي زمن من أزمنة التاريخ.

إنها تبرز دائماً حضور الشرق في الغرب خلال العصر الوسيط، واستمرار ذلك الحضور في عالمنا المعاصر أيضاً.

علينا أن ندخل إذن في تلك القضايا المتعددة المتشابكة كأغصان الغابة؛ نستخلص منها مناحي أهميتها البالغة، بأن ننظر إليها عبر نقد لصيق بها، حققه آراغون في دراسته مختلف أبعاد انهيار مفهوم الحبّ في الأدب الأوروبي، تحت تأثير إسلامي ومسيحي، وبخاصة بعد سقوط غرناطة.

ويعالج الشاعر ذلك الكشف متبعاً حركة مزدوجة: الأولى، ذات طابع أساسي برأيه، تبحث عن ترسيخ معنى اتحاد الزوجين ضمن منظور مستقبلي، كما يتمثل له ذلك في المجتمع الجديد، والثانية، تحمله على مراجعة لاتقل عن الأولى أهمية، للشخصيات التاريخية أو الخيالية في الأدب، حيث تحوّل بعض منهم، بتأثير العديد من العوامل التاريخية والسوسيولوجية، إلى نماذج أولية شعبية للسيكولوجيا والأخلاق المسيطرتين حتى أيامنا هذه.

ويكفي أن نذكر بعض عناوين الروايات والمسرحيات، أو القصائد المشهورة عالمياً، كي تبعث في أنفسنا دفقاً كاملاً من الأحاسيس: وفيما يخص

الأندلس، بين القرنين التاسع والحادي عشر، طالما هيجت أحلامنا الغرامية قصص سندباد، ذات الأصول العربية الهندية، ومثلها كذلك كليلة ودمنة، التي عرفت جميعها شهرة واسعة في أوروبا، ولم تترجم نثراً إلى الفرنسية فقط، بل شعراً مرتين، كما ترجمت إلى الغاسكونية والانكليزية والألمانية والاسبانية. . .

كما نذكر «السلستين» دراما كاليكست وميليبيه، التي سنعود إليها مطوّلاً؛ و «دون جوان» في معالجاتها المتعددة وتفسيراتها و «روميو وجولييت لشكسبير، وكذلك «السيد» لكورنيّ، ولهيردر؛ و«دون كيشوت» سرفانتس، و «ويلهلم مايستر» لغوته أيضاً. . .

ومن الأسماء الشهيرة لمتصوفي الحب: الحلاج، وابن حزم، وحفصة بنت الحاج الرقونية، والقديسة تيريز دافيلا، والقديس جان دولاكروا.

## حضور الشرق في الغرب

نقرأ في «مجنون إلسا» قصيدة رائعة، «الساهرون»، تمجد تلك العبقريات العظيمة، من المتدينين أو غير المتدينين، ممن أخصبوا أرض الفكر والايمان عند عديد من الأوروبيين، وغدوا نماذج في الأدبين الغربي والشرقي:

نمضي شذر مذر وأحلام عصور الفوضى
مع أبطال الأساطير مع أناس من خيال
يبدعها الانسان بموسيقى ويبعثها حيّة بالرعشات
مع من أحبوا حتى الموت تستضيء بهم آلاف السنين.

في مواجهة الشخصيات التاريخية أو الأدبية، ممن شوّهوا صورة الحبّ، أو قدموا عنه صورة غائمة، يبقى عبر العصور المنصرمة أولئك الشعراء، «الساهرون»، الذين منحوا الحب المجنون قيمته الشعرية الأبدية:

الشاعر هو من يعرف شاعر ماقبل الإسلام عارفاً كان أو متنبئاً،
هذا سليمان يرقص على مزماره وعينه على السماء،

وهناك أورفه وآرنو ودانيال يخرجون من الجحيم
في النار تحت القارب حيث يقف دانتي منتصباً،
وترى سينيكا الاسباني وبيترارك الفلورنسي
وأمير قرطبة المعتمد وكذلك
ابن حزم الذي يسمونه «بن هُزام» وجمهور الصوفيين،
والوصيفة حفصة بنت الحاج الرقونية
وهي تلبس للأبد ليل أبي جعفر الذي صلبوه.
لكن أشواك الصباح تمزق رويداً رويداً حدادها
شحب وجه السماء وحلّ البكور وأغمض الظلام آخر عيونه
أيها الشعراء يامن تُبعثون على محمل الفجر بخطاً وئيدة
أمن أجلي أنا ترك جامي بلاد فارس، ورجع إلى
مسقط رأسه مرسية ابن عربي الأندلسي.

هكذا يشير آراغون، عبر تمجيد جميع هؤلاء الشعراء، الذين ظلّوا بالحب أمناء على الحبّ، بحياتهم أو لغتهم؛ إلى استمرار حضور الشرق في الغرب.

ويدين بالطريقة نفسها الأحكام المسبقة المعادية للعرب، كما قام بذلك، على صعيد آخر، رامون مينندز بيدال في دراسته للتراث الشعري العربي الأندلسي.

لقد أراد آراغون أن يعرف ماأصاب القلوب بعد سقوط غرناطة، وكيف سيعكس الأدب تطورات مشاعر الحب. إنه يتساءل بشكل منطقي تماماً عمّا سيفعله الاسبان بالتراث الشعري للغزل العربي الأندلسي. ولئن كان واضحاً أن هذا الشعر الغزلي يمثل المطلق تقريباً، في سياق أسطورة المجنون الأندلسي قيس النجدي؛ فإنه لايمثل الشيء نفسه تماماً عند آراغون، حتى وإن شَكَّل نقطة انطلاق الأقوال المأثورة والأخلاق العصرية في أوروبا.

لكن ذلك لايقلل من شأنه في كونه ميراثاً مارس تأثيره الفريد على مسار الأدب والخيال في إسبانيا بشكل مستمر، ثم انتقل تأثيره من إسبانيا إلى فرنسا، إلى إيطاليا فألمانيا وأوروبا بأكملها حتى بلغ العالم الجديد.

ونلاحظ، بناء على ما تقدم ذكره، أن هناك خيطاً واصلاً يربط بين مختلف الآداب العالمية، وبخاصة تلك التي نهلت من معين أساطير الشرق وعناصر موضوعاته نماذج درامية، وثوابت تلهم فكر الشعراء والكتّاب. وهي جاذبية لايمكن دحضها في أية مرحلة من التاريخ.

وتتزايد في السنوات الأخيرة الأعمال التي تكشف ذلك الخيط الذي يصل بين مؤلفات شهيرة في الآداب الاسبانية والفرنسية والايطالية والألمانية والانكليزية... الخ...، والمستوحاة بشكل مباشر أو غير مباشر من النماذج العربية. كما أن هنالك اهتماماً كبيراً وشغفاً حقيقياً بالبحث عن تلك المصادر التي تعتبر اليوم بحق أحد أسس الأحكام النقدية.

ونجد استعراضاً عاماً للأعمال الأدبية، المتأثرة بميراث المملكة الاسلامية في إسبانيا، في أطروحة متميّزة، قدمتها عام ١٩٥٤ إلى جامعة كولومبيا في نيويورك، السيدة س. كاراسكو أوروغواتي؛ وعنوانها: «عرب غرناطة في الأدب، من القرن الخامس عشر حتى القرن العشرين»، ونشرت بالاسبانية عام ١٩٥٦ في مدريد.

كما قام السيد دانييل بودمر بتتبع التحولات العديدة لأربعة قصائد من غرناطة، عبرت من شبه الجزيرة الايبيرية إلى فرنسا، ثم إلى انكلترا فألمانيا. كما نشر ترجمتها، في نهاية كتابه، بلغات مختلفة، مما يتيح مقارنتها بشكل مفيد مع لغتها الأصلية[1].

---

(١) د. بودمر، «قصائد غرناطة في الأدب الأوروبي». أبحاث ونصوص، مساهمات جامعة زوريخ في التاريخ المقارن للأدب، مج ٥، جورسيس ـ فيرلاغ، زوريخ، ١٩٥٦.

وبـرغم ضيق إطار هذه الأبحاث، وانطلاقها من القصائد الغنائية في غرناطة، فإن ميزتها تكمن مع ذلك في كونها تلفت الانتباه إلى ما للشعر العربي الأندلسي والأدب الاسباني من ديون يجب على الأدب الأوروبي أن يعترف بها.

وكيف نفسر تلك الظاهرة؟ إذ نشهد بداية فيض جغرافي إسباني في السنة نفسها التي تمّ فيها «التحرير»:

إن الأهمية الكبيرة لاتفاقيات الملوك الكاثوليك مع كريستوفر كولومبس، والتي أبـرمت في معسكـر سانتـافيه، لاتقلل شأن المهمة التي أوكلت للفرق العسكرية نفسها التي شاركت في معركة غرناطة، بفرض السيطرة الإسبانية على جنـوب شبـه الجـزيرة الايطالية، مما شكـل نقـطة انـطلاق هيمنة المونارشية الكاثوليكية على أوروبا.

واتسع انتشار اللغة الاسبانية في ذلك العصر، في مجال العلاقات الدولية والدبلوماسية. كان المثقفون الفرنسيون يتكلمون الاسبانية، ويتعلمها الجميع في أوروبا، وكتبت قواعد الاسبانية ونشرت من أجل الأجانب.

كما نُشر «تـاريخ الحروب الأهلية في غرناطة» لخينز بيريز دوحيتا، منذ سنـوات ١٥٩٧ و١٥٩٨ في البنـدقية ولشبونه؛ وعام ١٦٠٦ في باريس. كما ظهـرت طبعـات أخرى عام ١٦٦٠، كذلك ملخصات واقتباسات عنه بين عامي ١٦٨٣ و ١٧٢٣، موضحـة الاهتـمام الشـديد بمعرفة أخبار مسلميّ إسبانيا، وبخاصة إحساس النساء الكاتبات حيال ذلك.

ومع «الحروب الأهلية»، وقصة لكاتب مجهول معاصر لبيريز دوحيتا، عنوانها: «قصة بن سراج والحسناء شريفة»، اختلطت موضوعات وشخصيات الأدب العربي الفروسي مع الأدب الأوروبي. وهي ظاهرة لها تاريخها، مثلما دقّ تاريخ سقوط غرناطة نواقيس «أغاني التحرير ـ الرومانسيرو» الاسبانية، التي نضب معـين نسغهـا الملحمي. الغنائي في القرن السادس عشر، بعد هزيمة مسلميّ إسبانيا.

فقد كثرت في القرن التالي «القصائد الاسبانية Romancès التي لم تكن سوى أعمال هواة عابرة، غالباً غير رصينة. بينما كان «الرومانسيرو الاسباني» الذي ولد في أحضان أشعار الفروسية القديمة، إبّان النضال لإعادة الوحدة الاسبانية، يتغنى بأمجاد التاريخ الوطني ومآثر الشخصيات التاريخية: دون رودريغز، الكونت فرناند غونزالز، والسيد...

لكن مرحلة الفروسية الملحمية تلك، أعقبتها مرحلة حضارية أخرى ذات سمات مختلفة؛ إذ كان المجتمع الاسباني قد دخل طور تحولاته.

ففي القرن الثالث عشر، وبعد أن حقق التحرير الاسباني خطوات كبيرة ضمت إلى الممالك المسيحية مدناً كبيرة كقرطبة وبالانسية وجاين وإشبيلية وقادش ـ وهو جهد توقف قروناً عدة ـ كانت قشتالة التي بدأت فيها بورجوازية ناشئة تلعب دورها في الحياة العامة، قد سبق لها أن أنتجت عملاً أدبياً مدهشاً، هو «كتاب فنون الحب» الذي ألفه عام ١٣٣٠ ،خوان رويز رئيس كهنة حيتا؛ ليصبح قصيدة طويلة يقتبس عنها المغنون الشعبيون. وهو يحوي قصصاً أخلاقية ودينية، وحكايات هازلة؛ ويتغنى بمغامرات العشاق في قصص غرام الشباب. وقد استلهم كبير كهنة حيتا تراث العديد من مؤلفي «فنون الحب» التي كُتبت لنبلاء العصور الوسطى، كما عاد إلى عالم أوفيد القصصي ينهل منه.

كانت غاية «كتاب فنون الحب» أن يسلّي جمهوراً مختلطاً متباين المشارب، في المدن الجديدة «المحرَّره»؛ كما يقصد إلى تنوير بورجوازية تبحث عن علم يمكن أن يسهم في صعودها الاجتماعي.

وعاد موضوع العشيق، في قصص غرام الشباب، يظهر من جديد عام ١٤٩٢، في رواية «السيليستين La Celestine»، وهي مأساة كاليكست وميليبيه، التي ألفها فرناندو روخاس، المولود في بويبلادو مونتالفان بإقليم طليطلة، من أسرة يهودية اعتنقت المسيحية.

وقد ترك الكتاب أثراً كبيراً على الانتاج الأدبي في عصره؛ كما كان له تأثير

كبير في أوروبا، حيث عرف ترجمات عديدة جداً، وتلخيصات واقتباسات. ويرى فيه السيد مارسيل باتايون، الاستاذ في الكوليج دوفرانس، وأحد أكبر مؤرخي الأدب الاسباني، كتاباً من أبرز مؤلفاته الحبّ التي أورثتها نهاية العصر الوسيط لعصر النهضة.

فذكر «السلستين» إذن، في «مجنون إلسا»، يأتي جواباً على السؤال المحيّر الذي يطرحه المجنون الأندلسي حول مستقبل الغزل العربي بعد سقوط غرناطة:

أسمع من بعيد حديث أهل الزمن الغابر
جاؤوا يجنون منّا مالا يعلم إلا الله من أرباح
هم الوارثون، وإليهم تذهب التركة
فهل يعرفون ما يفعلون ساعة اقتسامها
إني أسمعهم وأنا بانتظارهم.

ولم ينتظر الورثة، في حقيقة الأمر، سقوط مملكة بني نصر، حتى راحوا يؤلفون على ذوق عصر الملوك الكاثوليك، قصص الحب الأرسطوقراطي والأخلاقي، مما يعود تاريخه إلى بوكاشيو وبلوتوس، وتيرانس وأوفيد، وفيرجيل وسينيكا وبيترارك، إلى الكتاب المقدس والنصوص المقدسة، والمواضيع المعقدة في الكوميديا الغنائية اللاتينية، التي عم انتشارها كذلك فرنسا القرن الثاني عشر.

## ظهور وسيطة الغرام

لقد احتفظت الكوميديا اللاتينية بدور كبير للنساء، وللحب الجسدي، حسب ماذكر غوستاف كوهن الذي قام بدراسة هذا الموضوع[1]. إذ وضعت تحت «راية فينوس»، ولم تتردد في اللجوء إلى المحرمات.

---

(١) غوستاف كوهن، «الكوميديا اللاتينية في فرنسا القرن الثاني عشر» باريس، ١٩٣١.

كان موضوع الزوجة الخائنة، أو الفتاة التي تستهويها الرغبة، يسهم في ترسيخ جذور الشعر الغـزلي من جهة، وفي احتقار المرأة الموروث عن نهاية العصر الوسيط، من جانب آخر. كانت تلك الكوميديا اللاتينية تعرض لنا إماءً وعبيداً، بذكائهم وخبثهم ومكرهم ودهائهم.

أحـد النـماذج الأولية في هذا الأدب قصـة «بـامفيلوس» لتـيرانس. ومـوضـوعهـا بسيط للغـاية، يمكن تلخيصه هكذا: يقع شاب فقير، اسمه بامفيلوس، في حب فتاة ثرية اسمها غالاتيا. ويوضع هذا الحب المستحيل تحت «وصاية فينوس» التي توكل به خادمتها العجوز الماكرة وهي تشكل محور القصة، إذ تتوصل بفضل أفعالها وحيلها إلى جعل قلب غالاتيا يرقّ للشاب، وتستسلم لرغبات الجسد.

ويعود كبير كهنة حيتا[1]، خوان رويز، إلى هذا الموضوع في «كتاب فنون الحب»: العجوز وسيطة الغرام، العارفة بفنون السحر وتركيب العقاقير، وهي بالاضافة الى نماذجها اللاتينية، تستمد سماتها ورذائلها من أوساط الغوغاء في المـدن المحرّرة. وقد أُلّفت رواية خوان رويز شعراً. وقدّمت في صيغة السير الذاتية، وتحوي استطرادات أخلاقية ومواعظ دينية، ومقاطع ملحمية، هزلية وتعليمية. كما نرى فيها أحياناً مقاصد محيّرة؛ فنجدها وقد خُصصت ليغنيها الجوالون، تبعث الحياة في عالم عجيب مليء بالرموز والمغامرات، التي تحتمل أكثر من معنى، أخلاقية وماجنة.

ويؤكد الكاهن أنه كتبها كي «نستطيع أن نحفظ أنفسنا، بشكل أفضل، من وسيطات الغرام اللواتي يستخدمهن البعض في علاقات الهوى الماجنة».

---

(١) يُعتقد بأن هذا الكاهن المستهتر قد ولد وعاش في آلكالا دوهينارس، بلد سرفانتس، وأمضى فيها قسماً من حياته. وقد أودع السجن ثلاث سنين في طليطلة بأمر من أسقفها. ولم يعد كبير كهنة حيتا منذ ١٣٥١. ولا يعرف أحد أين ومتى انتهت حياته.

فهل كان كما يزعم البعض، سابقاً لمنهج رابليه، ومتحرر التفكير؟ إنه يوجه بعض قصائده الهجائية، فيما يبدو، ضد بابوية آفينيون والكهنوت. لقد عاش في الواقع عصر الفساد والمتاجرة بالقيم الروحية المقدسة. كما عبر مجمع ترنتيا عن ذلك الانحطاط الأخلاقي.

ودون الدخول في الأسرار الدفينة «لكتاب فنون الحب»، نلاحظ مع ذلك انتشار موضوع وسيطة الغرام العجوز في الأدب الاسباني. وكان تصوير مغامرات الحب الخلاعية، غير الشرعية أو المستحيلة، يحدد معالم مفاهيم جديدة في العلاقات الاجتماعية، وإرساء حقائق أخلاقية لعالم في طور تحولاته.

ونذكر أيضاً في سياق تلك الأفكار، الرواية التي كُتبت باللاتينية وتُرجمت إلى الاسبانية، وعنوانها: «قصة العاشقين أوريال ولوكريس»، التي ألفها إينياس سيلفيو بيكولوميني، الذي أدان ذلك الكتاب فيما بعد، كنتاج لطيش الشباب، حين أصبح البابا بيوس الثاني.

وهنا أيضاً نشهد هجوماً منظماً ضد الحب الطائش، في شكل قصة هوى ماجنة. إذ تتزوج لوكريس من مينيلاس، فيتوجه أوريال إلى وسيطة عجوز لإغواء المرأة الشابة الجميلة. فتطردها لوكريس باسم الشرف، وتمزق رسالة الغرام التي حملتها العجوز. لكن هذه تعيد جمع قطع الرسالة، وتتوصل إلى جعل العاشقين يتبادلان رسائل الغرام. ولم يحقق لقاؤهما الأول ماكانا يرجوان؛ لكن اللقاء الثاني يجمعهما في ليلة حبّ كاملة لانعدم وصفاً لبعض تفاصيل مغامراتها. وعندما يحين الفراق، تلقى لوكريس نهايتها المفجعة، عقاباً تستحقه على انقيادها إلى حب طائش، مفضلة إياه على الواجب.

وقد يدفع بنا وجود الرسائل في «قصة العاشقين» إلى تصنيفها بين «روايات الرسائل». لكننا نشهد ترسيخاً لقصص الرسائل عند الشاب دييغو دوسان بيدرو: فالمؤلف نفسه، هذه المرة، يلعب في الأحداث دور الوسيط النشيط بين العشاق.

وقـد ألّف دييغـو دوسان بيدرو، الذي كان كاتب المجلس الملكي عام ١٤٦٦، روايتـين عاطفيتـين في عامي ١٤٩١ ـ ١٤٩٢، وعنـوانهما: «مأساة آرنالتي ولوسيندا» و «سجن الحب».

يقـع آرنالتي في غرام الحسناء لوسيندا. ويفشي سره لصديقه جيرسو. وبفضل وساطة أخت هذا الأخير، تقبل لوسيندا بلقاء يعطي العاشق بعض الأمل. لكن آرنالتي يعلم ذات يوم بخبر زواج جيرسو ولوسيندا. فيدعو صديقه إلى المبارزة ويقتله. فتلجأ لوسيندا إلى أحد الأديرة، ويسجن آرنالتي نفسه في قصره حتى يموت.

وهكذا نجد اختلافاً بين موضوع الصديق الخائن، والحب غير المتبادل وبين الموضوع المألوف للوسيطة الماكرة.

ويـرغم أن رواية «سجن الحب» العاطفية، تبقى ضمن دائرة التراث الغزلي الفروسي. فإنها تطور في اتساع أشمل من المؤلفات السابقة لها مفهوماً مأساوياً للحب، وتضع المؤلف نفسه أيضاً في دور وسيط محايد تماماً بين العاشقين.

يلتقي الكـاتب في سيرا مورينـا فارسـاً ذا مظهـر فظّ مخيف، يدعى إل ديزيو (الشهوة)، هو الضابط الرئيس في «محكمة الحب»، يقود عاشقاً مكبلاً بالسلاسل. فيرافقهما حتى يصلا إلى قلعة عجيبة البنيان، «سجن الحب» حيث نجد سجيناً بائساً يخضع للتعذيب في برج مظلم. ذلك السجين هو ليريانو، ابن دوق مقدونيا، عاشق لوريولا، ابنة ملك الغول.. فيتوسل إلى المسافر أن يمضي ويخبر لوريولا بالآلام التي يعاني لأجلها. ويتوصل المؤلف إلى بلوغ مدينة سوريا حيث يلتقي لوزيولا التي يحس رفضهـا العنيف المتكـبر. لكنها كانت «عنـدمـا يُذكر ليريانو في حضورها، تنسى موضوع حديثها، وتتورد وجنتاها فجأة، ثم يصفر لونها، ويصبح صوتها أجش، ويجف ريقها. . .»

وينجح الكاتب أخيراً في جعل العاشقين يتبادلان الرسائل عن طريقه.

وهي رسائل تمثل «نوعاً من تشريح الحب وتحليله، وهو أمر جديد في الأدب القشتالي». ويعود ليريانو ليمثل أمام المحكمة، ويحصل على دعم شريف من عشيقته. لكن الحسود بيرسيو يفشي سر حبها للملك، فتسجن لوريولا في القصر. ويستفز بيرسيو ليريانو، لكن هذا ينتصر عليه. ثم يستعين بيرسيو شهود زور يزعمون أنهم رأوا العاشقين في أماكن مشبوهة فيصل الأمر بالملك أن يحكم على ابنته بالموت. لكن ليريانو يتقلّد سلاحه ويخلص لوريولا، ثم يلجأ إلى قلعة تحاصرها جيوش الملك. ويعترف أحد الشهود حينئذ أن شهادته كانت كاذبة؛ فيعفو الملك عن العاشقين. وتُحس لوريولا بالاهانة والخطر لما كاد ليريانو أن يلوث به شرفها وحياتها، فتحرمه من أن يقع تحت ناظريها. فيحاول قتل نفسه جوعاً، ويجهد أصدقاؤه ليصدوه عن ذلك؛ ويقول واحد منهم قصيدة في هجاء النساء، لكن ليريانو يرفضها، معتمداً على أقوال شهادات الحب في كتاب «انتصار النساء» لخوان رودريغز ديل بارون.

وتنتهي القصة بشكل مأساوي، إذ ينتحر ليريانو بشرب رسائل حبيبته التي يذيبها في كأس ماء، وتبكيه أمّه بكاء عاطفياً مؤثراً يذكرنا بنحيب والدي ميليبيه في رواية «السلستين».

## منعطف «السلستين»

لم يستطع كاليكست إلا أن يصرح بحبه لميليبيه التي سحره جمالها من النظرة الأولى، عندما التقاها في حديقة كان يبحث فيها عن بازٍ فرّ منه. لكن الفتاة صدته بكبرياء؛ فتأججت الرغبة في صدر كاليكست حتى نفذ صبره. وحاول خادمه سيمبرونيو، عشيق إليسيا التي تخونه، أن يحذره من أحابيل الغرام، ولكن دون جدوى؛ كما لم يفلح في ذلك خادمه الآخر بارمينو.

وتصل السلستين، النموذج الكامل لوسيطة الغرام «القوادة»، كما يفترض أنها كانت في إسبانيا حيث كانت هنالك إماء يتعاطين الدعارة حتى

القرن الخامس عشر. وهي تمارس بعض المهن الصغيرة: بائعة عطور ومناديل ومساحيق الزينة والعقاقير. . . مما يسمح لها بقرع كل الأبواب ودخول البيوت. كان ذلك في الحقيقة غطاء لأحابيلها التي تخدم أهواء العشاق من زبائنها وينصح سيمبرونيو سيده باللجوء إلى سلستين التي عرفها عن طريق إليسيا. وتنجح السلستين في جعل ميليبيه تعطي موعداً لكاليكست المتيم بعد أن رق قلبها لآلام حبه. ومن ثم تقودها شفقتها تلك للاستسلام لرغباته، حتى تمنحه نفسها في ثالث لقاء لهما في الحديقة. لكن اقتراف الخطيئة يقود إلى العقاب. إذ يُقدم الخادمان على قتل السلستين التي ورطتهما وراحت تبتزهما بجشع فظيع. فينفذ فيهما حكم العدالة. كما يفتضح أمر كاليكست الذي وقع في شراك «القوادة» وخادميه، ولم يحترم قواعد الشرف مع فتاة نبيلة المحتد مثله، فينتحر بالسقوط عن السلم الذي كان يصعده للقاء ميليبيه في حديقتها ليلاً. وأخيراً تلحق هذه بعشيقها، إذ ترمي نفسها من على درج حديقتها. ويذوق والدها كأس الشقاء الذي حلّ به، فينفجر بالشتائم على العالم وعلى الحب.

وتقع رواية فرناندو روخاس في واحد وعشرين فصلاً؛ ولا تعطي فكرة كاملة عنها طبعاً هذه الخلاصة الموجزة. وتحتل السلستين نقطة المركز فيها. وتلعب دورها في إيضاح نهاية قصص الغرام غير المشروع، طالما لم يكن هدفه زواج العاشقين. وكانت ميليبيه قد رفضت هذا الحل، وذلك بسبب كونها ابنة يهودي متنصر، كما ذكر البعض.

ولم يكن ذكر حدث أدبي كرواية «السلستين» مجرّد إضافة ملحقة بحب المجنون الأندلسي، في «مجنون إلسا». إذ يصوره آراغون وقد فر أمام جيوش الاسبان الذين دخلوا غرناطة عام ١٤٩٢؛ ويلجأ الشاعر العربي العجوز إلى كهف للغجر الذين يعتنون به دون أن يفهموا شيئاً عن آلامه ومخاوفه. وتحاول غجرية عجوز إغواءه، كي تواسيه، كما تعرض عليه قراءة المستقبل في خطوط يده.

ويشكو حاله ذات يوم قائلاً: «. . . إنه أمر محزن حقاً أن أموت دون أن أدرك كيف أمكن أن يتغير كل شيء، وقد عدونا نحو هذا المصير دون أن ندري، كحجر يسقط في الهاوية. . .».

هكذا يهيؤنا آراغون كي نعيش مع صاحبه قيس النجدي اضطرابات عام ١٤٩٢، عبر الكلمات الهاجرة لبطله؛ لنكون على «مستوى إدراك المستقبل». إنها الطريقة المعكوسة «للعودة الى الوراء Flash back»، إنّ «فهم المستقبل، هو نوع من الأركيولوجيا المعكوسة».

وقد كان المنعطف الحاسم لتلك التحولات، وبخاصة في العبارة الأدبية للحب، هو رواية «السلستين» لفرناندو دي روخاس.

كما تمت الإشارة إلى التغيرات التي طرأت على الموضوعات الشعرية في الأزمنة التالية، والتي امتدت حتى القرن العشرين، في «مجنون إلسا»، عبر سلسلة من القصائد؛ أوّلها «ميليبيه أو المهتدون»، ثم «العصر الذهبي»، و «دون جوآن في الساكرومونتي»، و «جان دولاكروا»، و «الموعد». . . حيث ذكرت قصص حب شاتوبريان وناتالي دونوايل، وحكاية «البحار والشاعر» تمجيداً لذكرى فيديريكو غارسيا لوركا.

ولايزعم ذلك الحديث عن التاريخ الأدبي لمشاعر الحب، وبكل تأكيد استعراض كافة الأسماء الكبيرة التي تركت للأجيال بعدها نظرة إنسانية رائعة نحو المستقبل، ومعاناتها في عالم أحاسيس الحب والعاطفة. كما يبدو آراغون وكأنه قام باختيار عشوائي وقفز بخفة عبر السنوات يحدثنا في احدى ملاحظاته عن دون كيشوت سرفانتس: «في نهاية العصر الذهبي، يمر الظل الخفيف للفارس ذي الوجه الحزين، ولنا أن نناقش دونما نهاية فيما إذا كان الحبّ مهزلة كما شوهت دولسينيه دو توبوزو، وإن لم يكن دون كيشوت خطوة متقدمة على مجانين الماضي، خطوة نحو إنسان المستقبل، حتى لو لم يحمله حصانه عبر

هضاب المانش نحو العالم المعاصر الذي انطفأت فيه شعلة أغنية الشعر القديمة.»

وقد خصصت نهاية الفصل للحديث عن ظهور «إلزا المزيفة»، حيث يجد آراغون فرصة جديدة يوضح فيها مرامي قصيدته التي لاتخفى:

لقد بعثت الماضي كي أتجاوز هذا الحاضر الذي يحول ويمضي سريعاً.

إني أحيي الماضي من جديد لأرى جمال المستقبل.

فكيف بعث آراغون ماضي عواطف الحبّ هذا؟ إن للأدب مكانه الذي يستحق فيه طبعاً. كما ينكب شاعر «مجنون إلسا» على مراجعة نقدية حقيقية لتراثنا الثقافي، بفنية تجعلنا ندرك أسراره.

وكم يصعب علينا أن نعيد أحكامنا بشكل عادل على مرحلة نهاية الدولة الاسلامية في شبه الجزيرة الايبرية؛ نرى ذلك فيما يصفه لنا خينز بيريز دوحيتا، في كتابه «تاريخ الحروب الأهلية في غرناطة» الذي نشر عام ١٥٩٥، ويحكي قصة السنوات العشرة الأخيرة، ونهاية آخر مملكة إسلامية في إسبانيا.

وبقيت حتى اليوم مظاهر عدة لم يتم شرحها بما فيه الكفاية، وكذلك بعض الوثائق الجديدة التي اكتشفت، وحدثتنا عنها السيدة ديل كارمن بيسكادور ديل هوخو، في كتاب نشرته عام ١٩٥٥ باللغة الاسبانية، وعنوانه: «كيف كانت حقيقة سقوط غرناطة».

ودون أن نزعم تصنيف فهرس حتى موجز للأعمال التي كتبت عن ذلك العصر، فإن بإمكاننا مع ذلك أن نذكر تلك المؤلفات، مع تذييلها بآرائنا وملاحظاتنا فيما يخصّ القضية الأشمل عن مصادر «مجنون إلسا».

لقد اطلع آراغوان، وبكل عناية من غير شك، على أحدث المؤلفات التي تضيء الجوانب الأساسية للتاريخ الأدبي في أوروبا العصر الوسيط والنهضة؛ وتمثلها في مؤلفه الشعري. كذلك كان الأمر فيما يخص رواية «السلستين» التي تعد عملاً معقداً، جعل منه انسجامه الداخلي ومغزاه الدرامي في الحب،

موضعاً لأبحاث ومناقشات لاتزال قائمة في إسبانيا وفرنسا وإنكلترا والولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية.

## في مواجهة أدب النبلاء

هل لنا أن نرى في تلك الرواية صورة عن المجتمع الاسباني، بعد هزيمة العرب في إسبانيا، وبشكل خاص صورة الدور الهام الذي لعبه المتنصرون، ومنهم فرناندو دي روخاس وكريستوف كولومبس؟

ولماذا ترتبط أصالة هذا العمل الأدبي فقط بذلك الدور، وبفكرة اعتناق الدين الجديد، مع أن اعتناق اليهود الاجباري للمسيحية كان قريب العهد؟

أما كان الفكر القومي الاسباني، الذي بدأ حينئذ يعي ذاته، قد جُبل من مجموع فضائل وعيوب الأقوام المختلطة، من عرب وبربر ومستعربين ويهود... الخ ... مما نرى حصيلته بشكل خاص في أولى مؤلفات الأدب الايبيري؟

لماذا يكون عرض الجانب المأساوي المرعب مقتصراً على واحد من تلك المؤلفات أكثر من غيره؟

وما الغاية التي قصد إليها مؤلف،، أو مؤلفو، تلك الرواية في تصويره علاقات حبّ آثمة بين شخصيات تمارس علاقات داعرة، عن طريق وسيطة الهوى؟

أكان ذلك مواجهة للأدب العاطفي الذي لايزال مطبوعاً بسمات العذرية العربية الأندلسية، وبخاصة في أغاني الـ Cancioneros حيث يؤكد الشعراء أن عشيقاتهم كنّ يمثلن آلهة عندهم؟

وهل استخدم مؤلف، أو مؤلفو، «السلستين»، في مقاصدهم الأخلاقية والمسيحية، مفردات الحبّ العاطفي إلاّ من أجل فضحها واستنكارها فعلاً، لكونها تعرض حباً جسدياً ماجناً مشوّهاً، نجد النساء فيه وقد استسلمن لرغبات عشاقهن أياً كانت حدودها؟

تلك هي النـظرية التي يطرحهـا السيد بيير هوغـاس في مقدمة ترجمته الفرنسية لرواية «السلستين». فهو يؤكد أن الحب العاطفي اسطورة «ينكرها كاليكست نفسـه. كان الأدب العـذري، عبر الحب يتغنى بالبطولة ورهافة إحساس العاشق. وكانت المرأة هي النجم الذي يضيء دروب الفضيلة أمام الـرجـل. لكن طريق كاليكست كانت معـاكسـة لذاك الاتجاه، تمضي نحو الانحطاط، وفي نهايتها يلقى جزاءه العادل. فالحب في «السلستين» ذو طبيعة مختلفة عنه في الرواية العاطفية».

ويلاحظ آراغون بدقة كبيرة، أن القراءة الأولى للفصل الأول المشهور في «السلستين» (والذي تُنسب كتابته إلى خوان دي لامينا تارة، والى رودريغوكوتا طوراً آخر)، قد حصلت في شهر شباط من عام ١٤٩٢ في سانتافيه، وبحضور شخصيات من المتنصّرين ممن كانوا يشغلون حينئذ مناصب رفيعة في الدولة الإسبانية.

ثم كيف فهم الرواية معاصرو فرناندو دي روخاس؟ إن آراغون لايجيب على هذه المسألة بشكل قاطع، وهي لاتزال مدار بحث. بل يستعرض مختلف الآراء حول هذا الموضوع مما قال به عدد من المختصين في الدراسات الاسبانية، وإذ يلخص أقوالهم، يجعلها مقاطع من محاورات تتلاقى في الصالون الأدبي في سانتافيه:

«يصعب علينا أن نميز الحقيقة في تشابك الحديث[1]؛ ولكن يبدو أنّ المركيزة دي مويا التي سبق لها والتقت روخاس، لديها شكوك حول أصل هذه الرواية التي سماها «كوميديا كاليكست وميليبيه» ويتحدث عنها ذلك الشاب بحـماس غير طبيعي. أماخوان دي كولوما، فيرى أن دي روخاس قد يكون

---

(١) توحي عبارة «يصعب علينا. . » بصعوبة الإجابة على تلك المسائل: من هو حقاً مؤلف أو مؤلفو الفصل الأول من الرواية؟ وماذا رأى فيها معاصروه من مغزى؟ ونلاحظ هنا كذلك بوضوح فن آراغون وطريقته، واهتمامه بالدقة في التفاصيل.

مؤلف مانـراه يمتـدحـه دونـا تحفّظ؛ لكن بياتـريس تلاحظ، وهي تداعب سلوقيها، أن لامجال للدقة في مبالغة كهذه؛ إذ يصرح الفتى أن لاشيء، حتى بالـلاتينية، له جمال هذه الرواية، ولايقارن بها أي عمل كتب بالاسبانية أو التوسكانية بله اليونانية. . ، لكن زوجها يرى عكسها، أن في هذا الإطناب سبباً يجعل القارىء يخفي دوره الحقيقي، ويمدح الرواية ليخفي كونه مؤلفها فلا يفكر بذلك أحد. كما يخفي حماسه إذا تكلم عن الحب في مغامرة ما، وهذا يحدث لصغار الفتيان، ولايشغل بال الرجل مثل هذا الهراء. لكن الأخ دونا فاليرا، الذي كان أول من قرأ الرواية، يعلن بعد أن ترك صاحبه الفتى الذي يجتـذب جماله الساحر السيدات ليحطن به، أنه من المستحيل على غلام في السابعة عشرة من عمره، لاتزيد تجربته عن طرّ شاربيه، أن يُبدع عملاً كهذا؛ فمن نقطة البداية، في الفصل الأول، نجد اللغة تبلغ درجة تغرينا بأن نفترض أنّ المؤلف قد عرف حياة المسـاكن الحقيرة وعاشر السفهاء حتى يدرك أعماق نفـوسهم. . . فكيف بالحديث عن الفن نفسه، وعن إبداع ماليس له صلة بالأسرار التي يمثلها الرهبان. وهي مماله صلة مع الشعر ومع النثر، وكذلك مع المسرح؛ خُصِّصت لتقرأ بصوت عال، في نثر يخالطه الغناء، وشيء هجين من غير صنعـة، لم يكن له من حظّ في أن يُكسب ذلـك الذي ظنّ أن عليه أن لايُوقعها أكثر من هزء العارفين وسخط المحترمين، وحمرة على خدود الفتيان. ومع ذلك فإن رجل الله يصرح أن في هذا النثر مالانعلمه من هيمنة، شلال أفكـار، لانعـرف منبعه، ولكن إذا صدقنا السنيور روخاس، بالرغم من أن الحركة في البدء غير دقيق رسمها، فإن مانعرفه من الكتاب في وصف الخطيئة، لم يكن المؤلف آثم المقصد فيه. . . وإذا صدقناه، فإنّ ميليبيه نفسها تمثل فتاة شديدة التقى، تكبح جماح رغبات كاليكست الجميل، لأنها ابنة عائلة عميقة المشاعر الدينية، جديدة مشاربها، إذ اعتنق دين المسيح والدها ساعة ولادتها. . . ».

وهكذا نجد آراغون لايكتفي بالتفسير عبر التاريخ ؛ لكنه لايشيح بوجهه عن الإضاءات التي يسلطها التاريخ . إنه يهتم قبل أي اعتبار أدبيّ آخر، برؤية الدهشة ترتسم على وجه شاعره العربيّ أمام المشهد المخزي لحبّ كاليكست وميليبيه، وبخاصة دور العجوز سلستين «في مغارتها قريباً من المدابغ على ضفة النهر، مع آمبيقاتها وقواريرها ومساحيقها وعطورها، وإكسير الهوى، ولغتها الفاسقة . . .»

ويتساءل المجنون: «أين نحن؟ كان العالم العربي يحكم هذه الأرض، ولم يبق منه سوى شجرة نخيل تظهر عبر النافذة».

وماذا تعني تلك الرغبات التي عيل صبرها، ولغة الإطناب في الحديث الأدبي عنها؟

ذلك هو أمر «كوميديا كاليكست وميليبيه» إذن. فلم تكد الفتاة تتلفّظ في البستان ببضع كلمات تصدّ بها الشابّ النبيل الذي باح لها بحبّه، حتى ألهبت روحه وأصابت باليأس قلبه؛ فصار حديثه مع خادمه سيمبرونيو يبدي جنوناً يشبه مالدى مجنون غرناطة. فهو يقول عن ميليبيه: أو من بها آلهة، أعترف بها، ولا أعتقد بشيء في السماوات، وهي خالدة بيننا . . . فما معنى ذلك؟ هل هو مجرّد توارد خواطر بين الشيخ والفتى اللذين يتأجج فيهما الاحساس مع أنهما ينتميان إلى ديانتين مختلفتين؛ مما يكشف استمرارية الانسان في شعوب جدّ مختلفة؟ لكنّ القلق العظيم استولى على دييغودي ديزا، وهو اليهودي أباً وأماً، واللاهوتيّ الجيدّ؛ عندما اتهم الخادم سمبرونيو سيده بأنه خالف الدين المسيحي، ويهز الفتى كتفيه استخفافاً؛ فيسأله الخادم: لكن ألست مسيحياً؟ فيجيبه كاليكست: أنا؟ إني ميليبي، أعبد ميليبيه وأومن بها، وأحبها وحدها . . .».

فما هو المعنى الدقيق لتصريح كهذا؟ يرى السيد هوغاس أن هذا القول

من كاليكست يضفي «طابعاً هازئاً» نوعاً ما؛ لأن فرناندودي روخاس «يعطي الحبّ صفة اللذّة».

كما يلفت انتباهنا إلى أن ليلة الحب الجسدي التي وصفها إينياس سيلفيو في «قصة العاشقين، أوريال ولوكريس»، وهو المؤلف الذي غدا فيما بعد البابا بيوس الثاني؛ هي أقل فضيحة مما في «السلستين»، حيث إنها تمضي دون رقيب.

ويكتب قائلاً: «يبقى روخاس أقل تحفظاً في وصفه لمشهد الحديقة الفاضح. إنه يدخل تعابير كثيرة غير مستساغة بين عبارات العاطفة الشاعرية في البداية، والتي تتغنى بمحاسن ميليبيه وتهيء كاليكست لفعل الغرام، والعبارة الفجة التي يفوه بها وهو ينزع الثياب عن ميليبيه:

«إن من يريد أكل العصفورة، عليه أولاً أن ينتف ريشها»، عبارة تافهة تشهد بسقوط مريع للاسطورة».

ويدين روخاس بالكثير إلى «فياميتا» لبوكاسيو، وللمركيز دوسانتيلانا الذي قلّد دانتي كثيراً، بخاصة في كتابه «جحيم العشاق»، الأقل شأناً من نموذجه المحتذى؛ ولرودريغو كوتا في «حوار بين الحب والعجوز»، كما أخذ عن «كورباتشو» لمؤلفه راهب تالافيرا، وعن «سجن الحب» لدييغو دوسان بيدرو، وهو كتاب معاصر لـ «سلستين» مثلما هو أمر «تريستيانتاس» لخوان دي مينا، و«كتاب الشطرنج ولعبة الحبّ» للويس دي لوسينا.

ورأي السيد بيير هوغاس: «أن الكتابين اللذين يشكلان خَلَفاً أميناً لفكر «السلستين»، هما «ليساندو وروزيليا» و «الكوميديا بوليسيانا»؛ إذ يبينان بوضوح كيف وقعت الفتاتان في أيدي النساء الفاسقات، مما أودى بأولاهما على يد أخيها، وبالثانية على يد أبيها؛ لفضح دور وسيطات السوء بشكل جليّ، وكشف مايجلبنه من مخاطر على فتاة نبيلة المحتد».

وهكذا فقد تكون غاية تلك الرواية الشهيرة هي تحذير الشباب طيبي

المنبت من اللجوء إلى وسيطات الغرام من مثيلات تلك الفاسقة، كما تنبه الخدم إلى المخاطر التي تنتظرهم جراء وساطة السلستين. إنه عالم الدعارة الذي عرفه روخاس حين كان طالباً في سالا منك، وأستاذاً فيها بعد ذلك.

والمعنى المباشر الذي يستخلصه مارسيل باتايون «هو أن كوميديا الدعارة ليست سطحية في رواية السلستين، بل هي مضمونها» وأنّ «روخاس ومن سبقه، لم يهتم بأخلاقية المومسات، وهواة الدعارة والقوادات، لذاتها؛ إنما اهتم بالمآسي التي تجرها على بيت نبيل، مثل بيت ميليبيه».

فما الذي ينبغي استخلاصه من هذه الإشارات؟ إن «السلستين» تحتل أكثر من سابقاتها التي كتبت قبل فرناندو دي روخاس، مكانة أصيلة تماماً في التاريخ العام للأدب الأوروبي. فهي أصل رواية المغامرات التي لانستطيع بدونها تفسير نشوء الرواية الحديثة.

كما أنها تمثّل تاريخاً هاماً جداً في تكوّن المسرح الحديث. فقد ألهم ثنائي الحبّ «كاليكست في حديقة ميليبيه» ثنائي روميو وجولييت عند شكسبير، من غير شك.

ويتخذ تصوير شخصيات الأوساط الدنيا، المرتبط تقليدياً بنماذج قديمة؛ عند فرناندو روخاس معنى جديداً. وإذ يحتلون جزءاً كبيراً من الحدث المسرحي، يتحول العبيد، في المسرح اليوناني والروماني، خدماً ومرافقين يتفوقون أحياناً على أسيادهم في المهارة والذكاء.

ويكتب إرنست مارتينانش، في مقدمة ترجمته للرواية:

«أولئك الخدم، أغنياء بمهارتهم، فقيرون في ضمائرهم؛ سوف يتعلمون قليلاً، في مرونة مبدعة، من مغامرين عديدين يمارسون المهن جميعاً؛ ولكنهم يجعلون أنفسهم في خدمة أسيادهم، متنقلين بين هذا وذاك، دون أن يتوصلوا أبداً إلى إشباع نهمهم الدائم. سوف نراهم في «الكوميديا» يفتح ذكاؤهم الخاص أفضل السبل أمام أولئك الفرسان الشبان العاشقين الذين يعاملونهم

بالعرفان والمودة. لاتكفيهم إسبانيا كلّها، فينطلقون باكراً ليشاركوا زملاءهم في إيطاليا. وإذ يصبحون أكثر فناً وخفة في حيلهم، يدخلون فرنسا حيث نجدهم بأسماء سكابّان وماسكاريل، يخصبون بألاعيبهم ينابيع قصص لاينضب معينها، بانتظار أن يعلموا كليتون قليلاً من السخرية المفكرة، وجودليه مذاق هزلياته الحاد. متسولون يرتدون زي النبلاء، يشقون دربهم رويداً رويداً حتى نراهم يصبحون «جيل بلاس Gil Blas »؛ ثم يرتقون في القرن الثامن عشر، في تحول أخير، ليكونوا فرونتان وفيغارو. وتمثل رواية «السلستين» العتبة الأولى، وقد تكون الأكثر أهمية، لتطور الخدم في الكوميديا القديمة».

[. . .] «برغم هذا كله، يصعب علينا أن نترك رواية روخاس تنتقل بين محفل وآخر. فلطالما وُجه النقد إلى جميع الأعمال الأدبية مثيلاتها، التي لم تتردد عن تصوير الحياة؛ وقد لايكون ما اتهمت به مجانباً للصواب دائماً؛ إذ يبدو درسها الأخلاقي المزعوم مقحماً عليها. فقد ظلّ خدم السوء موجودين برغم مصير سيمبرونيو النموذجي، وقليلاً ما علمنا كاليكست محاذرة المخاطر، بل قدر الحب المحتوم. بذلك تتجاوز «السلستين» أحياناً جميع المقاييس».

## مُحاورات

خطوات آراغون واضحة كعادته. ولئن أشارت معالجته لكتاب روخاس إلى الحدث الذي يكوّنه أكثر من إخضاعه لنقد ممحص، فذلك لأنه عرف كيف يستخلص من الرواية، حسب التعبير الرائع لماتيننش، «طبق الذواقة، لاافتتان الحثالة».

وسوف نرى الوضوح نفسه في الحديث عن «دون جوان الساكرومونتي»؛ إذ يجب أن نقرأ ألم الشاعر ومعاناته الكبيرة، عندما يلتقي في طريقه الماضي نحو المستقبل «رجلاً يرى في المرأة عدوّاً له»، وهو قد أوقع في الغواية «ألفاً وثلاث من النساء»:

لم تبق إلا الفكرة القوادة التي ترى الغاية خمراً مسفوحاً
ورجلاً وامرأة في سرير منفوشة أغطيته،
والدراهم عدت في غرفة مجاورة، وأناس يتدافعون بالمرافق
يتنصتون على تنهدات وصيحات العاشقين،
عندها تبدأ الخيبة حين يصبح الذكر ملكاً سيداً ينطلق
بعد أن قضى وطره،
مملكة التعسف أزمنة الاحتقار فيها الزواج سخرية
والغواية فرحتها الوحيدة

لطالما نوقشت قصة الإغواء الدونجواني. أليست شخصية الغوي معروفة عبر جميع الأزمنة؟

كان جوبتر نفسه، كما تذكر الاسطورة، ينطلق ويضاجع النساء رضين أم عن غير رضى. يحوّل نفسة كي ينال إعجابهن إلى ثور أو ذكر بط.

كانت الحيل والأقنعة والاختطاف عنده من لوازم الحب، تشكل بذاتها فتنة أعظم من مسرات الحب نفسها. وبعدها يترك فريساته نهب ذكرياتهن.

لكن دون جوان ولد في إسبانيا؛ هو ابنها الشرير الذي قد يكون الأكثر شقاء؛ وجهاً عجيباً للشهوة الأبدية، إنه يمثل مرارة أخلاقية الضمير المسيحية للحب الآثم، والحبّ بلا معصية.

قلما استطاع النظارة الاسبان إلى مسرحية تيرسو دي مولينا «غوي إشبيلية وضيف الحجر» فهمها في عام ١٦٣٠، في ضرام تألق الأسطورة والحكاية، سوى أنها مطاردة النساء التي تُعد كميناً وشراكاً أبديين لاصطياد قدر ضائع دون أمل يرجوه رجل الغواية؛ ومقتل المحرّض على الغواية، وحكاية خرافية عن مائدة من حجر.

ذلك هو العنصر فوق ـ الطبيعي والأخلاقي لحكاية «الغوي»، الذي

قصده آراغون عندما وضعه ضمن سياقه التاريخي الحقيقي، دون أي رجوع إلى التحويرات العديدة لكتاب تيرسودي مولينا.

وليس اسم تيرسودي مولينا، كما نعلم، إلا اسماً مستعاراً لشخصية رفيعة في عالم الكهنوت: الأب غابرييل تيلليز (١٥٨٤؟ ـ ١٦٤٨)، من «نظام طريقة الشكر Ordre de La Merci»؛ وهو ابن طبيعي لقيط، لدون جوان تيلليز وجيرون، دوق أوسوانا؛ وينتسب إلى إحدى أكبر العائلات النبيلة في إقليم إشبيلية.

وهكذا يتوضح لنا معنى هذين البيتين الشعريين في «الغويّ»:

قلة الحياء في إسبانيا

صارت تسمى فروسية

ويعكس آراغون صدى «تصفية الحساب» هذه ذات الأصول الأوتوبيوغرافية عند تيرسودي مولينا، بأن كتب قصيدة خصصها لدون جوان الساكرومونتي:

هاهم يسمون فروسية في إسبانيا سوء السلوك

هل هذا هو حقاً العالم الذي يستظل بالصليب.

لايمكن أن يغفر الايمان بالصليب أو بالعذراء خطايا دون جوان الذي ظل مؤمناً برأي تيرسو دي مولينا، بخلاف موليير الذي سيجعله ملحداً.

كان ضرورياً عندك انتصار الصليب هكذا يادون جوان لكي تبقى

يلزمك إله مخادع كالآخرين، إله بوجه جانوس

ذو وجهين، عظيم مرة، وتارة دنيء

يلزمك إله يبيح كل شيء

لتأتي أزمنة ملكوتك، أزمنة المرأة المهانة

زمن القبلات المهزلة

لو أن هنالك من يعالج عطشك للجسد، ظمأ الذئبة،
بعد أن يرفض نفسه
فسيكون دون فرانسيسكو دي كويفيدو فيلاغاس
سيدّ تورية دي سان خوان دي آباد كويفيدو
معتنق الشك
الذي رماه الهوى آخر الأمر
يا دون جوان إن أسوأ ما في الحب هو الامتلاك

نكاد نخطو على عتبة القرن السادس عشر، وأصبح ممكناً إجراء بعض المقارنات في مجال العاطفة؛ بين مبالغات الواقع الفجّ الذي يودي بنا إلى أشد نتائجه الأدبية مرارة، في أوساط طبقة النبلاء والطبقات الصاعدة؛ وبين المثالية المحمومة لعاطفة الفروسية العربية. وقد يبالغ المجنون الأندلسي بتلك المفارقات التي يستمد منها بعض الامتيازات؛ يغذي بها آماله العالية بالحب، فيعلن قائلاً:

إني أعلنها لكم يا أتباع المسيح
نحن أيضاً قد عرفنا الحبّ

وأي شيء أكثر طبيعية من أن يعتبر نفسه أخاً للقديس جان دو لاكروا، ينهل من معين الحب نفسه، عاطفة بسيطة جداً، أندلسية بشكل نموذجي، وإنسانية أيضاً؟

في هذه المرة، سيقوم حوار على سموّ روحيّ عظيم بين الشاعر الملحد - المجنون الأندلسي أو آراغون، لافرق بينهما! - وأكبر شاعر ديني في إسبانيا إبان عصرها الذهبي.

وتكمن أهمية هذا الحوار في مشروع إعادة التقييم الأدبي التي بدأها آراغون برواية «السلستين»، وتابعها حتى شاتوبريان والمرحلة المعاصرة مما يستحق دراسة دقيقة. وعلينا أن نلاحظ جيداً الانتقال من دون جوان لتيرسودي

مولينا إلى القديس جان دو لاكروا، ويتم الربط بينهما مروراً بفرانسيسكو دي كويفيدو فيللغاس (١٥٨٠ ـ ١٦٤٥)، الشاعر والكاتب الديني والصوفي، وكاتب سياسي وإنساني، مؤلف «EL Buscon» (١٦٢٦)، رواية المغامرات الشهيرة التي تصور بواقعية كبيرة التفكك الاجتماعي خلال المرحلة الثانية من العصر الذهبي الاسباني. وهناك عمل كبير آخر لكويفيدو هو «ساعة للجميع» (١٦٣٦)؛ يستعرض فيه أمامنا جميع المهن، ثم ينتقل للتعليق على كل الشخصيات العظيمة في التاريخ؛ حكام البندقية وجنوا، وملوك فرنسا وإنكلترا، غيليوم دورانج . . . الخ . . . ، ليطرح بعد ذلك نظريات نادرة الدقة في معاينتها السياسية: يدافع عن الزنوج، وينصب من نفسه محامياً عن النساء.

ويبدو الحوار الذي يعقده آراغون مع دون جوان، كأنه تأمل حزين يمتلىء غضباً مقدساً ضد «المستقبل المتهتك»، يبكي كما الفتاة المخدوعة، وينتهي بإدانة رهيبة للرذيلة:

آه «ياجوان الجحيم، أرني السماء مقلوبة كما ترتسم على محياك.

أما مع جان دولاكروا الذي يتغنى بالحب الإلهي، بنبرات لم يسمع أصدق منها إحساساً طبيعياً رقيق العاطفة؛ فإن الحوار لاتثقله أية شتيمة إلا ضد ما عبر عنه نقيضاً لذلك. ولا حاجة هنا إلى شهود آخرين، كما هو الأمر مع كويفيدو، كي يساعدوا على النطق بالحكم ضد الغواية.

نرى القديس جان دولاكروا في قصيدة آراغون على صورته الحقيقية، متعبداً جديداً على «الطريقة الكرملية»، في دير الشهداء بغرناطة عام ١٥٨١ . ترتسم قسماته بكلمات وجيزة: كان يمضي حينئذ في سنّه الأربعين، فيه قوة الحياة، يرتدي ثوب الكهنوت الأبيض.

يحمل في عينيه رؤيا سماوية وجاء ليتم هنا
ترنيمة طليطلة التي بدأها في السجن.

هكذا يعرفنا عليه سريعاً، في صورة وسيرة مقتضبتين، إذ إن الأساس هو المضمـون الشعري لهذا «النشيد الروحي»، أول مؤلفات خوان دي ييبز آلفاريس (١٥٤٢ ـ ١٥٩١) المسمى القديس جان دولاكروا.

وكان قد ألفه حين سجنه خصومه في ٤ كانون الأول ١٥٧٧ . واستطاع الهرب بعد تسعة أشهر من العذاب، في ١٦ آب ١٥٧٨ .

وكان العنوان الأولي لهذه الترنيمة الروحية هو: «بيان الأغاني التي تبحث في علاقة الحب بين «الروح» و «الزوج يسوع». وقد طبع الكتاب في بروكسل عام ١٦٢٧ ، بفضل الأميرة الملكية إيزابيل كلارا، بعد أن ترجمه إلى الفرنسية رينيه غوتييه عام ١٦٢٢

ولم تطبع مؤلفات القديس جان دولاكروا، الشعرية والصوفية، إلا بعد وقت طويل من وفـاتـه في أوبيدا، في ١٤ كانـون الأول ١٩٥١ (وليس عام ١٥٩٥ ،كما ذكر آراغون خطأً).

وقـد قرأ النـاشرون مذهب الحب عنـد القـديس جان دولاكروا بكل تمحيص في مؤلفـاته. ونجد صلة تربط هذا المذهب بما نعرفه عند الصوفيين العرب، أمثال ابن منصور الحلاج، الذي يرى أن الغاية النهائية لكل كائن بشري هي الاتحاد مع الله، اتحاد يتحقق عبر الحب. وقد وجه إليه قضاته الذين أودعوه السجن وحكموا بإعدامه، تهمة الزندقة لأنه مزج بين الرباني والبشري. وهو صاحب القول المشهور: إن الروح تتأمل ذاتها في الله، وهو مبثوث فيها مكاناً ومقراً (أنا الحق). وذلك ما يمكن مقارنته مع مقاطع من «النشيد الروحي»:

سلام عليك يا جان دولاكروا سوف أنتظرك حتى
تأتيني منك ترانيم تتجاوب مع تراتيل الإسلام
أسمعها منك فتمنحني جنوناً جديداً يجعلني أومن بها.

ونجد في «النشيد الروحي» صوراً جديدة، وعاطفة طبيعية عميقة، مستوحاة من نشيد الاناشيد. ونحس في المحاورة الشعرية بين «الروح» و «الزوج» (الله)، شاعرية صادقة، يصفها الناقد والمؤرخ الإسباني الكبير مينا نديز إي بلايو بأنها «ملائكية سماوية وربانية». كما نشعر بوثنية خفيفة رقيقة في حضور «الحبيب» الذي يجعل الجبال والسهول بنظرة منه «تكتسي حلل الجمال كلها».

وتذكرنا الأبيات التي يخصصها آراغون لجان دولاكروا بالموضوع الأساسي لهذا الحوار بين الروح ومعشوقها. فهي تقدم نموذجاً من ذلك الشعر الصوفي؛ وملاحظة من مؤلف «مجنون إلسا» تطرح مسألة ما لهذا «الشعر من قيمة بالنسبة لغير الصوفيين».

لنستمتع يا حبيبي بألفة الروح مع الله حبيبها
لنفرح يا حبي ثم لنمضي كي نرى عبر جمالك
الجبل والهضبة ينبجس منهما الماء النمير
لندخل إلى أعمق أعماق الغابة
نمضي أولاً إلى الكهوف العالية في الأرض نختفي فيها
ياحب الله العابر، أيها الحب المسروق
يا عناق السماء والروح موعداً إلهيّاً وتحدّياً ربانياً
مكان العبور من الجحيم إلى الفردوس
وسوف ندخل إليه
ونذوق خمر الرمان القوي

وفي الجزء الاول من «النشيد الروحي» الذي يجري في المطهر، تبحث الزوجة عن عشيقها، وتسائل الناس عن مكانه. ويكتب القديس جان دولاكروا:

أيها الرعاة المنطلقين
إلى هناك عبر المراعي فوق الهضاب
أستحلفكم بالله إذا رأيتم
ذاك الذي شغفني حباً
قولوا له إني أذوب وأتألم وأموت
فيجيب الآخرون:
وهو ينشر آلافاً من محاسنه
مرّ بخفة عبر هذه الحقول
وسرح فيها ناظريه
ومن حسن مظهره وحده
جعلها تلبس وشاح الجمال.

ويحوي الجزء الثاني «طريق النور» جواب «العشيق» الذي جاء يتزوج «الروح» روحياً. أما في الجزء الثالث «طريق التوحد»، فيتم إعلان الزواج الصوفي والاحتفال به. ويتغنى «الزوج» بالفرحة التي تمنحه إياها إحساسات النعيم السماوي.

وقد تم تنقيح نص «النشيد الروحي» الذي نقرؤه في المؤلف النقدي لدوم شوفالييه (١٩٣٠).

ومن بين القصائد الرئيسية للقديس جان دولاكروا، تجدر الاشارة إلى «الأعمال الروحية التي تتيح للروح بلوغ الكمال والاتحاد بالله»، وقد طبع في آلكالا عام ١٦١٨؛ ويحوي هذا المؤلف المقطوعات التالية:

«الصعود إلى جبل الكرمل» و «ليل الروح المظلم» و «لهيب الحب المتأجج».

وبالاضافة إلى العديد من القصائد القصيرة - الرومانس - مثل «قصائد الايمان» وهي عشر مقطوعات شعرية؛ فإن جان دولاكروا يعتبر سيداً في فنّ الـ

«Lira» : وهو مقطع شعري مكون من خمسة أبيات؛ كان يفضله كما يبدو لأنه يتيح له أن يضفي على إبداعه الشعري تموجات موسيقى داخلية نقية إنسانية:

يا حبيبي . . . الجبال
والوديان الوحيدة التي تغطيها الظلال
والجزر النائية والأنهار
الصاخبة
وموسيقى ألحان العاشقين.

إن شعر جان دولاكروا «ليس ظلالاً؛ بل نور نقي لاسكون فيه أبداً. هو في جمال بحيرات أعالي الوديان، وفي ثريات الندى الماسية، ينبوع حيّ أبديّ». [1]

ويقتبس آراغون بشكل خاص، القصيدة الرائعة «لهيب الحب المتأجج» التي تلخص المفاهيم الصوفية عند القديس جان دولاكروا، في نداء يائس تطلقه روح عرفت الاتحاد الكامل، وعلمت أنه لايمكن استمراره طالما حلت في سجن الجسد:

إني أعرفك يا جان دولاكروا، أنت تشبه
كل أولئك الذين رأوا في الطقوس والتعاليم سجناً
وفتشوا عن الصراط المستقيم إلى الله فتخلوا عن قيود
العقل التي لاتنتهي
جان دولاكروا، أنت لست سوى الاسم المسيحي لكل الذين
أهلكوا أنفسهم حباً

---

(١) «الأدب الاسباني» تأليف م. لوجاندر، بلودوغاي، باريس، ص ١٠٩. انظر أيضاً دار مانجات: «القديس جان دولاكروا» باريس، ١٩٤٧.

لقد متَّ ميتة أخرى، لكنك مثل منصور الحلاج
خارج عن دينك مثله، لأن شريعة الله دائماً
يهودية كانت أم مسلمة كما تعلم
تحكم بالموت على القديسين
قانون روما أو قانون مكة لايغفران شطط الحبّ
حتى في الله يا جان دولاكروا
وأنا مثلك أنت لاحدّ لهواي
أمرّ بسراير آلامك فيما وراء حبّ الله
لأن الجواب في هذا العالم عن مسألة وجودي
من حاد عنه ضاع ولم يجد
غير الهاوية على طرف المنعطف، إذ إن الجواب هنا
في هذا العالم، هنا الحبّ واكتمال الانسان
يا جان دولاكروا

## شاتوبريان والسيدة دونوايل

ونقفز عبر الزمن أكثر من قرنين، لنصل إلى رواية حبّ مستحيل أخرى:
شاتوبريان وناتالي دونوايل التي ألهمته كتاب «مغامرات ابن سراج»، ودام حبهما منذ عام ١٨٠٤ حتى يوم القطيعة عام ١٨١٣.

فماذا كانت تمثل ناتالي للفنان العظيم المغامر؟ انتصاراً إضافياً؟

إن المرأة الوحيدة التي أحبها، هي الدوقة دوموشي:
كانت فاتنة استسلمت له بعد حين. كان يحدثني عنها بإعجاب كبير. لكنه أحبّ نساء أخريات أيضاً»، حسب ماكتبت هورتينس آلارلسانت بوف.

وتلقي «الرسائل العامة» لشاتوبريان، التي نشرها آ. باردو، بعض الأضواء على القطيعة مع حبّ الدوقة الحسناء:

«مُنحتُ بالأمس نوعاً من الإجازةوقبلت بها؛ لأن هناك حداً لكل شيء في نهاية الأمر؛ ولاأدري إن كنت سوف أدعى مجدداً؛ لكن الأمر المؤكد هو أنه طفح الكيل عندي» (للدوقة دو ديراس، في ٢٠ كانون الثاني ١٨١٣).

ويكتب بعد عدة أيام: «لقد استدعيت مجدداً؛ لكن الأمور لم تتغير، ولن تتغير. لقد أرجعت كل ماكان عندي، ولم يبق لدي أثر مما كان جزءاً من سعادتي وعناء حياتي».

في زمن ما، كان ذاك الموعد الغرامي في ربيع ١٨٠٧ بإسبانيا: غرناطة، أو قرطبة أم قادش؟ فالحديث الشعري عن هذا اللقاء في «مغامرات آخر بني سراج»، يذكر أنه قد تم في حدائق أبي عبد الله بقصر الحمراء، لكن النقد يعارض ذلك في أيامنا هذه.

نحن نعلم أنه بين عامي ١٨٠٦ و ١٨٠٧؛ بينما كان شاتوبريان يجوب بلاد المشرق حيث عاد بكتابه «الطريق من باريس إلى القدس»، كانت مدام دونوايل من جانبها، قد مضت نحو إسبانيا، تفتش فيها عن العناصر الضرورية لكتاب كان يعده أخوها حينئذ، الكونت الكسندر دولا بورد، «الرحلة التاريخية الممتعة إلى إسبانيا ١٨٠٦ ـ ١٨١١».

وحقيقة الأمر، أنه كان قد تم الاتفاق على ذلك اللقاء، ولم تكن رحلة شاتوبريان الطويلة إلى الشرق الكلاسيكي والمسيحي إلاّ «كي يلتقي إحدى عشيقاته في غرناطة»، كما يقول آندريه بونييه.

كان عليه الانتظار عشرين سنة بعد هذا اللقاء، عام ١٨٠٧، كي ينشر شاتوبريان، في عام ١٨٢٦، «مغامرات آخر بني سراج». ولا تفسر هذا التأخير الحكمة السياسية، أو الخوف من إثارة غضب نابوليون، بوصف جمال إسبانيا، ساعة كان في حرب معها، وما كان ينبغي تشويه هذه العاطفة بين رينيه وناتالي، والتي كان يعرف قصتها بعض الأصدقاء المقربين، أو أن تترك للألسن تلوكها.

وبفضل كتاب نقدي رائع عن «مغامرات آخر بني سراج»، كتبه بول

هازار والسيدة ماري جان دوري[1]، أضحت لدينا خلاصة حقيقية لكل مظاهر هذه القصة الشهيرة: الرحلة إلى الحمراء، رواية حبّ حقيقي، ورواية حبّ منقولة، مصادر الكتاب الشرقية، والفن والأسلوب.

ونعلم منذ ذلك الحين أن شاتوبريان لم يذهب وحيداً إلى إسبانيا: كان يرافقه خادمه جوليان بوتلان، الذي تتيح لنا مذكراته «أن نراقب دون كيشوت عبر سانشو بانسا».

وأخيراً نتبين معالم الحكاية، عندما نعلم أن أبطالها الرئيسيين هم ابن حامد، البطل الجميل؛ وهو يمثل شاتوبريان نفسه؛ وبلانكا دو بيفار، وهي ناتالي دونوايل. وتجري أحداث قصة شاتوبريان بعد أربع وعشرين سنة من سقوط غرناطة، في ربوع إسبانيا التي كانت لاتزال تهزها حكاياتها الشعبية.

لقد استقى شاتوبريان العديد من تفاصيل كتابه من قصص الرحلات إلى إسبانيا، وعن الكثير من الروايات النسائية التي كانت تحكي مغامرات الحرب والحبّ عند ملوك غرناطة، وحكاية بني سراج المأساوية.

كما أخذ قسماً كبيراً من المقدمة التاريخية عن عرب الأندلس التي صدّر بها فلوريان كتابه «غونزالف قرطبة». أمّا عن طوبوغرافية غرناطة، والمشهد الذي يبكي فيه أبو عبد الله مودعاً مدينته، بينما توبخه أمه عائشة على بكائه مثل النساء مُلكاً لم يحسن الدفاع عنه؛ فقد جاءته من كتاب «رحلة إلى إسبانيا» لهنري سوينبرن، المترجم إلى الفرنسية عام ١٧٨٧.

ويكتب بول هازار والسيدة دوري:

«في عام ١٨٠٩، نشر كاتب بسيط من المنطقة الثانية عشرة في باريس، ويدعى سانيه؛ قصة عاطفية جميلة، كتبها في القرن السادس عشر، الاسباني بيريزدي حيتا: كانت رائعة جداً، فلاقت رواجاً كبيراً وسرعان ما انتشرت في

(١) منشورات المكتبة القديمة، هو نوريه شامبيون، باريس، ١٩٢٦.

كل انحاء أوروبا. كان سانيه هذا قد ترجمها وأضاف إليها مارآه مناسباً؛ ثم قدّمها بكل زينتها لكي تنال إعجاب القارئين الجدد:

«قصة الفروسية عن عرب غرناطة؛ تُرجمت عن الاسبانية لخينزبيريز دي حيتـا؛ تتصدرها بعض الأفكار عن مسلمي إسبانيا، مع ملاحظات تاريخية وأدبية». ولم تكن العناوين الطويلة تثبط العزائم في ذلك الحين.

وقد جعل شاتوبريان لبيريز دي حيتا قدراً أكبر من سوينبرن، ملابس وأوسمة، إذا ما بدأنا مع بني سراج؛ حفلات صاخبة تجري أيام مجد غرناطة؛ مبارزة بطولية بين مسيحيّ ومسلم أندلسيّ: لقد استخدم ذلك كله. واستعمل تلك الكلمات الغـريبـة الـرنانة، التي تكشف عن كاتب يعرف بعمق البلاد والعادات. . . القفطان والبرنس. . »

إن التحليل الدقيق لبول هازار والسيدة دوري يتجاوب مع علم نادر رائع بمسألة «اقتباسات» شاتوبريان. فقد أوضحا أسلوبه في سحر الكلمات.

ولسوف يروي آراغون تأملاته الشعرية في الإيضاحات القيمة، حول موضـوع فراق الحبيبـين، ووجـع القلوب التي تضـطر إلى كتـمان عواطفها. والقصيدتـان: «المـوعـد» و «مـاحـان بعـد زمن الـزوجـين»، المخصصتـان لشتاتوبريان وناتالي دو نوايل، تفترضان معرفتنا ظروف رحلتهما إلى غرناطة، والمعنى الخفي في «مغامرات آخر بني سراج».

ولم يكن الأمر نقلاً شعرياً للأعمال التاريخية الأدبية لبول هازار والسيدة دوري؛ بل هو استخدام آراغون لوسائلها في رؤيته الأخاذة للعاشقين اللذين يكتمان حبهما.

وهـاكم صورة ناتالي دونوايل، كما يرسمها بول هازار والسيدة دوري: «كانت جميلة رقيقة ناعمة؛ يزيد في سحرها شيء من القلق والغرابة فيها. تحب الآداب والفنون؛ وقد تعلمت الرسم على يد دافيد. وسافرت إلى إسبانيا عام ١٨٠٦، كي تبحث عن معلومات لازمة لكتاب كان يعدّه أخوها؛ فهي ناتالي

لوس ليونتين جوزيف، كونتيسة دو نوايل، ثم دوقة موشي، أخت الكسندر دولابورد دو ميريفيل، صاحب كتاب «رحلة إلى إسبانيا» الذي ظلّ الأفضل في نوعه. وقد أخذت بسحر الأندلس وعرب الأندلس؛ واستقرت شهرين في غرناطة لترسم قصر الحمراء».

ولنسمع ما يقول آراغون:

ناتالي، لها بهاء الفراشات الملونة
تغير ثوبها واسمها كل يوم
في فصلها الاسباني تدعى دولوريس
وسوف يسميها بلانش زمن حبّها
التقيتها زمن حروب تطحن الرجال
تسقط الرؤوس فيها على قرع الطبول
ماذا تعلمت من الرسم على يد دافيد
حيث لاترسم إلا باقات الورود
والنماذج العارية تمثل فيها الآلام
أتذكر أخاها عائداً من النمسا
كان يريد تغيير الانسان وجعله أنقى
وهي تلتفت اليه بعينين شبه المهاة
لتصغي الى حديثه في الروضة المظلمة الفسيحة
كانت عدالة بابوف يومئذ حلم شبابها السكران
كانا ينتشيان معاً بكلمات حزينة
فتضفر شعرها جدائل طويلة
أحلام ميريفيل أبناء ماقبل بروميير
كما كان بوسع الحياة أن تصبح مختلفة
ثورات تنبثق منها امبراطوريات

ودولوريس تتجول تحت سماء الأندلس
تتلفت نحو الشرق بقلبها وأحلامها
هي التي شاءت أن تخضع لهذا الامتحان
تلك الرحلة المعكوسة لأميرات بعيدات
الفارس المحاصر في اسبانيا الأرملة
تتخيله في ألعاب النوافير

وكما هو الأمر في «السلستين» نطرح السؤال نفسه ثانية: ألم يكن حشر قصة حب شاتوبريان هذه عبئاً اضافياً يثقل «مجنون إلسا»؟

قطعاً؟ إذ إن آراغون في إهماله لقصة «مغامرات آخر بني سراج» التي أرادت أن تعيق الحب الكبير لأسباب عنصرية وعرقية ودينية، أراد أن يستلهم مباشرة درس اللقاء التاريخي بين شاتوبريان ومدام دونوايل:

لن يفتحوا عيوننا من جديد على الأفق
لن يحملوا لنا الدليل أخيراً
على أن المستقبل ليس سوى سجن الرجل والمرأة.
لن يسجلوا زيفهم ضد من لايرى العظمة غير الغواية
ولا ضد الذي يحل الحب البشري بدل الاله
لن يجدوا أخيراً هذا المساء درب انتصارهم.

وبعبارة أخرى، إن هذين العاشقين يحملان في نفسيهما أحكاماً مسبقة وأكاذيب سوف يدحضها آراغون بكل قواه حيثما هي تشكل جرحاً وإهانة للرجل والمرأة معاً.

ان مشكلتهما، وجميع من سبقوهما، أو من سيأتون بعدهما، في عالم العاطفة التي نعيش، وفي آدابنا أيضاً، هي أنّ «أزمنة الزوجين المتحابين ماحان أوانهما بعد».

## الفصل الثامن

# غوايات الزمن

«يجب أن ننهي أمرنا مع الزمن، تلك المهزلة
القديمة المشؤومة».

وتنتـظم فصلاً بعد فصل، في «مجنون إلسا»، جملة التأملات الشعرية والفلسفية، تتـداخل مع تلك العاطفة العجيبة لدى المجنون الأندلسي. ثم تنسرب في سياق رواية الحب ومأساة غرناطة عبر فواصل موسيقية، وأنغام عميقة لايقاع داخلي. إنها نوع من آلة خفية، قادرة على أن تقيس الصلة «المحققة» شعرياً بين زمن وجود الانسان وتتالي الأحداث. كولادة فكرة السعادة بين ديار الاسلام والعالم المسيحي مثلاً، وتحولات تلك الفكرة وتطوراتها نفسها.

بعبارات أخرى، إن التأمل في الزمن يعني عند آراغون إرساء علاقة بين أحداث عدة، بعضها مع البعض الآخر. ويتحدد الزمن عبر تلك العلاقة، وليس نتيجة تتابع الأحداث أو تزامنها. إنه ليس في أي منها على انفراد. لكن باستطاعتنا تحليله، التفكير بطبيعته، والبحث في قدرة الفكر على أن يدرك عبر تحولاتـه ذاتها عدة أحداث متتالية، ويعرفها في حدودها الملموسة وأخيراً، في وجودها الواقعي كتعبير عن الاحساس.

يضيف آراغون إذن حركية المستويات المتعددة، محولاً الواقع الى واقع مادي، كي ينقل الحاضر ـ الواقع الراهن في أوسع معانيه وأعمقها ـ الى المستقبل.

إن العبور من الماضي الى الحاضر، في «مجنون إلسا» مثلما هو الأمر في باقي الأعمـال الشعـرية والروائية، ليس أمراً جديداً عند آراغون كذلك هي رؤيته الداخلية للمستقبل، التي تجعله يستبق الأحداث، في «نبوءة اللغة» التي تمثل بالنسبة اليه جوهر الشعر نفسه.

وتمثـل «نبـوءة اللغة» تلك، بكل بساطة تصويراً شعرياً أو روائياً لهذا المفهـوم العلمي المزدوج للزمن، المفهوم السيكولوجي والجدلي للمدة، أولاً، ومفهوم الحاضر كمرآة مزدوجة للماضي والمستقبل، ثانياً.

أليس الحاضر هو ماضٍ لمستقبل آت، وكل ماضٍ هو رمز لمصير معين؟

إن مفهوم الزمن وتعبيره الكلامي يشغلان عدة قصائد في «مجنون إلسا» وبشكل خاص في قصيدة «المستقبل المرئي» و«زجل المستقبل» وكذلك قصيدة «النواس»، و«حكاية مرآة الزمن».

ويمكننا أن ندرس مغزى الزمن عند آراغون، بالنظر اليه من جوانب عديدة: أهو يعني التغير، العبور المستمر أو المتقطع من حالة الى أخرى، أم الحركة الداخلية للحياة، التي قد لايعرف تعبيرها الفني التعامل مع آلات قياس الزمن المعتادة، كما لاتتوافق مع زمنية ودقات نواس الساعة.

لقد شغلت فكرة التكوين الانسان بشكل دائم، كما شغله التداخل بين عناصر الزمن الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل. ونحن لانتفحص هنا تطور مختلف الدراسات الفلسفية والرياضية والسيكولوجية حول الزمن، منذ ظهور النـزعـات العقـلانية في الفكـر اليوناني القديم، حتى عهود نقاش لاهوتيي العصـور الوسطى، الى اكتشافات كوبرنيكس، وفرضيات آينشتاين، وعلماء الفضاء المعاصرين.. حول مفاهيم المكان والزمان والمادة والحركة.

ويعكس الفن المعـاصر بالضرورة تلك الاهتمامات. ولايمكن إلا أن نتساءل عن شروطها الخاصة في إدراك واقع الحياة ومغزاها. ومن هذه الزاوية يبدو لنا العمل الشعري والروائي عند آراغون منسجماً مع أكثر البحوث عصرية حول التعبير عن مضي الزمن، في اطار العالم الانساني للشخصيات الروائية، والمواقف التاريخية المتبدلة، وأبعاد الطبيعة المتغيرة.. والابداع الفني.

وقد لاحظ المستشرق الفرنسي فينسان مونتي بكثير من الدقة في مقال عن

«مجنون إلسا» أن آراغون قد قرأ ليفي بروفنسال، وسأل مارسيل كوهن أن يشرح له «تلك الحالات الفعلية، التي تعبر في اللغة العربية أو الروسية، عن دلالة مفهومنا للزمن». ثم يضيف قائلاً: «لكنه هل يعلم أنه منذ القرن الحادي عشر، كان هناك كاتب يدعى سمناني، سابق لبروست، يميز بعد الرازي (أبو حاتم الرازي الشهير، المتوفى عام ٩٣٢)، بين «الزمن الذاتي، النفسي»، و«الزمن الآفاقي» الذي هو زمن الساعات».

إن تصنيفاً لمختلف الموضوعات - تيماتولوجيا كما يسميه نقاد الأدب المقارن - يخصص لمفهوم الزمن يستطيع دون شك الاجابة على فضولنا، وإمتاع فكرنا. لكنه قد لايكون ذا فائدة كبيرة لفهم العلاقة الجدلية الني يقيمها آراغون بين التجربة الشعرية والفنية، المعبر عنها بمصطلحات زمنية - وليس حسب المفاهيم الدينية أو السحرية للخلق - وتلك «النبوءة اللغوية» التي تحقق انصهاراً ووحدة مع حركة الحياة.

أن يكون الزمن مادة، خيراً مشتركاً يستغله كل مؤلف على طريقته، منذ عهد سمناني والرازي حتى بروست وميشل بيتور، ذلك شيء، لكنه أمر آخر أن نرى التغيرات التي حملها كل واحد فيهم الى هذا الموضوع المشترك.

وقد أتاح المفهوم الجدلي والماركسي للمدة لآراغون أن يطبق على الفن النظرية العلمية في الانعكاس كوسيلة لتمثيل الواقع.

وسوف نقدم بعض الأمثلة عن ذلك، في أعماله الروائية والشعرية.

## مغامرة الزمن الروائي

منذ أن تمنى ستاندال أن تكون الرواية مرآة تتحرك عبر الدروب تعكس أحداث الحياة وحركتها المستمرة، قامت محاولات نقدية كبيرة في مؤلفات بلزاك ودوستويفسكي، هنري جيمس، وفيرجينيا وولف، جويس وهيمنغواي، دوس باسوس وفولكنر، سارتر وبيراندللو، كافكا وصامويل بيكيت، والأقرب الينا

ميشيل بيتور وناتالي ساروت وآلان روب غرييه، أتاحت لنا أن نتتبع عندهم مغامرة خلق الزمن الروائي.

إنها مرآة سحرية حقيقية. تكشف المظاهر الأكثر رهافة وعمقاً في واقع الكائن البشري.

إن جهد بروست في «البحث عن الزمن المفقود». وجيمس جويس في «أوديسيوس»، ينصب على إعادة بناء وتثبيت اللحظة الفريدة التي تغير داخل مشهد سيكولوجي حياة الشخوص الروائية التي يحقق انسجامها كيانها الحقيقي.

وتتبدى تناقضات الزمن في «الزمن الشخصي» كما في «الزمن التاريخي». وهي غالباً ماتضع الرواية في طريق الرمزية والملحمة. «ذلك ماقد جرى» أو «هـذا ماحـدث. . »، تلك هي إشـارات الزمن، التحقق من الماضي الذي لايمكن بلوغه الا في الحاضر. وهكذا فمهما أضفينا من الواقعية على الحاضر، لن تكون سوى حد متحرك، بما أن الزمن «يمضي»، «يجري»، «ينزلق» ويعبر بول فاليري عن ذلك الهروب الزمني بالطريقة التالية:

هيا! إن كل شيء يهرب منّا، والحضور مزراب
واليأس المقدس يموت أيضاً.

وتبقى أهمية الزمن وفتنته إحدى الموضوعات الرئيسية في الأدب المعاصر.

ولقد أوضح بيير ليسكور، بشكل جلي في كتابه «آراغون روائياً»[1]، كيف عبر مؤلف رواية «مسـافـرو الحـافلة»، بطريقته التي تختلف تماماً عن طريقة بروست، عن «سيولة» المدة الزمنية:

«لأجـل الخـلاص من تعـاقب اللحـظات المحـددة التي تترك الرواية الأكاديمية في إضافاتها الغريبة على حركة الحياة، أخذ بروست اللحظة الفريدة التي تخلقهـا الـذكرى العابرة، وحاول الكشف عن ذلك البحث في الزمن،

(١) منشورات غاليمار، باريس، ١٩٦٠.

بفضل المقاربات العديدة في كلماته، والحشو المتشعب في عباراته، وتنقيحاته، ونوع من التغيير في الأسلوب ذي الصيغة الموحدة. أما آراغون، فنجده على عكس ذلك، قد توصل بغرابة الى التعبير عن «آنية» الحاضر المرتبط بالماضي والذي يحتوي المستقبل، عبر فواصل إيقاعات لغته الخاصة، فغدت أنشودة تنبعث في مقاطع موسيقية، تكسر سطح الجمل الجامد الموحد، تفتتنا في تنويع تدفقاتها، تهزنا ببريقها، مشيرةً الى دوي ساعة الزمن المديد، التي تدق دون أن نرى نواسها».

ويمكننا ضرب أمثلة عديدة من الروايات الأخرى في مجموعة «العالم الواقعي» نتتبع فيها تحطيم الزمن، أو التآلف بين الحاضر والماضي، حيث يتكشف المستقبل، أن نصعد مجرى الزمن في «الاسبوع المقدس»، نربط حوار البطل الرئيسي في «الاعدام» مع ذكرى صورته الضائعة، ونرى في منظار ألوان اللغة مظاهر الأحداث المتغيرة، والأزمات والأفكار، مرتبة مثلما نفعل في التركيبات السينمائية «المونتاج»، لنعاين في كل مرة العبور من واقع الى آخر، يدعم واحدها الآخر ويمنحه مغزاه وأعماق أبعاده. عبر هذا الابداع المتكرر المستمر، تظهر الرؤى الجديدة، ناشرة على الحاضر الواقعي أكاليل الماضي وبرد المستقبل. تلك هي ازدواجية الزمن التي تتجاوز تناقضات التاريخ.

ويصرح بطل رواية «مسافرو الحافلة» في احدى لحظات حياته: «كنت أفكر بأن هذه الحافلة صورة جيدة عن الوجود، أو بالأحرى عن مجموع البشر، لأن الناس ينقسمون الى صنفين في هذا العالم، أولئك الذين يشبهون ركاب الحافلة، يمضون دون أن يعرفوا شيئاً عن الآلة التي تقلهم، والآخرون الذين يعرفون آلية هذا الوحش ـ الآلة، وقد يتسلون بركوبه... ولن يدرك الأوائل أبداً ماهم عليه الآخرون لأن المسافر في الحافلة لايرى الا واجهات المقاهي، ومصابيح الشوارع والنجوم»...

ولايكتفي آراغون بسلسلة المظاهر التي تتمثل بمقولات سطحية جداً

عن الواقع الراهن الملح، بل يسعى فنه الى إدراك الانسان عبر تاريخه المزدوج، الفردي والاجتماعي، لذلك يدعونا الى التأمل الفلسفي.

يريد أن يفهم الأسباب التي تدفع كلاً منّا للجري وراء سعادة لاتنفك هاربة. وليس من السهل دائماً أن نجد طريقة لاستبطان الآخرين، في كنه السعادة المشتركة. مامن وسائل أخرى أمام الشاعر الا العلم الماركسي للفن، الذي يتيح له السعي وراء المستقبل في قلب هذا العالم الذي يمضي، والسعادة في رؤية أوراق الزهرة تبرز من البراعم، والاحتفاء بالحياة التي نعيشها لمرأى نظرة طفل حلوة ترنو الى الأبدية، وأن يرفض الانسحاق في عجلة الوجود، مما لامفر منه ويمثل الشقاء برمته، ويرى فيه أمراً عابراً مؤقتاً.

لم يكن على الشخصية الرئيسية في «مسافرو الحافلة» من شيء يفعله، كي يرى السنين الهاربة، الا أن ينتقل عبر ذاته دون إدراك أن يضع نفسه فوق ذاته:

«كان لايزال باستطاعته أن يعجب الأخرين، لم ينته الأمر إذن. ولايهمه أن يدوم هذا الاحساس سوى مدة جلوسه على المقاعد الوثيرة، ووراء رخام المناضد الجذاب، وأن تكون المرأة أخيراً مع زوجها: ذلك هو المهم، هي اللحظة التي تلذ العيون، تلك الخيانة في المرايا، ذلك الخداع عن بعد.. لاحظوا أن ذلك كله قائم في برهة من الزمن. وسرعان ماتحل نهاية أيلول. كان ميركادييه يحس التعب، اذ ماعاد عمره عشرين سنة فقط».

«تلك الخيانة في المرايا»: هي صورة تحمل قراءة دقيقة مغتبطة بذلك التأمل العميق في الزمن البشري الذي هو جوهر أعمال آراغون، بدءاً من رواية «مسافرو الحافلة» الى «مجنون إلسا» ثم «الحكم بالاعدام». وعبر ذلك التأمل العميق، من كتاب الى آخر، يمكن أن ندرك نوعاً من علاقة الانسان مع العالم، علاقة تصنف العمل الفني عبر الحركة نفسها التي تقيم عالم المعنى.

ونستطيع بهذا المعنى أن نقول إن قصيدة «حكاية المرآة ـ الزمن» هي تمهيد لرواية «الحكم بالاعدام» وقد تكون مقدمة جيدة لها:

في العالم المرآة لايوجد حب إلا وحيداً
ومزيف فيه أي حب متبادل يتراءى لنا
في العالم المرآة يدخل كل شيء ماعدا المرآة
إذا كنت مرآة امرأة فإنها لن تراك
وإذا كنت مرآة نفسك فلا باب ينفتح على العالم إلا منك
واذا كنت مرآة المرآة فبم تتحدثان سوية
ولكن اذا كانت المرآة من الزمان بدل المكان
فماذا يجري في رحابها
تصوروا فقط مرآة يعكس فيها الزمن الزمن
تخيلوا الصورة التي ستحملها إليكم
تلك المرآة التي لاترى فيها نفسك بل هي
تخيل المرآة ـ الزمن التي تسكنها الصورة ـ الحب
بذلك قد يمكنك أن تدرك التمزق في نفس ذاك
الذي يرى المستقبل.

## النواس والمرآة

تهيؤنا قصيدة «الساعة/ النواس» فعلياً الى تقبل فكرة أن النواس شبيه بالمرآة: إذ إن الساعة لاترى الزمن الذي تشير اليه. ومن هنا تجيء أول استحالة على الانسان في أن يتوصل الى السيطرة على أبعاد رؤاه الى مالا نهاية:

ألا يمكنك وأنت تفك أجزاء النواس أن تتخيله مختلفاً
فتعيد تنسيق آلية دواليبه، لامن أجل أن يشير الى
الزمن الذي يعطيك إياه في دورانه

بل لاقحامه في دروب رفضها حتى الآن، ذلك الحصان الجامح
فلئن ابتكر الانسان عقارب الساعة كي يلاحق الزمن
أفلا يستطيع اختراع آلة تكبح جماحه.

ولا يجوز أن يكـون الكاتب مثل النواس الذي يسجل الزمن. بل إن مهمة الشاعر الواقعي أقصى من ذلك طموحاً، وأكثر تعقيداً مما تفترضه بعض التعاريف المبسطة:

أن أقهر الزمان في قانونه نفسه
وأضعه في اتجاه يعاكس نظامه
تلك هي معضلتي الوحيدة.

وهنـاك مظهـر آخـر للواقـع المـرتبط بالزمن، هو التناقض بين الماضي والحاضر، وتعلق الماضي بالحاضر، والوزن الذي يعطيه الأول للثاني، في مدة الزمن البشري.

إنه زمن الآفاق المغلقة الثقيل
الزمن الذي يعبر وهو باق برغم ذلك
الزمن المسور الذي نسميه الديمومة
ظننت طويلاً أني أتبع هذه الطريق
التي تقسم ذاتي بين الأمس والغد

وقـد خصص لينين فصلاً في كتابه «المادية والنقد التجريبي» لمميزات المكان والزمان كما تراها المادية الجدلية. ويمكن تلخيصها كما يلي:

١ ـ إن وجودهما لايمكن فصله عن المادية، فهما شكلان لوجودها مع امكانية جعلهما مفهومين، أي النظر اليهما بطريقة مجردة.

٢ ـ إن مفهـومنـا للمكـان والـزمان يتغير عبر التاريخ، وبذلك تكون صفاتهما، كما تبرزها معطياتنا العلمية، متغيرة ومرتبطة بمستوى العلم.

٣ ـ إن وجود المكان والزمان مستقل عن تلك المواصفات العلمية.

إن النظرية النسبية التي صاغها آينشتاين هي التعبير عن وحدة المكان والزمان غير منفصلين واحدهما عن الآخر، وأن المفاهيم القائلة باستقلال المكان عن الـزمـان، أو الزمان عن المكان، ليس سوى تبسيطات مجردة، ومثاليات بسيطة. وهي قد رسخت، من جهة ثانية، فكرة احتفاظ كل منهما باستقلاله عن الآخـر، بشكل نسبي إن لم نقل مطلقاً ـ إذ لايمكن في الطبيعة أبداً أن يتحول المكان الى زمان، أو الزمان الى مكان. كما تتجلى تلك الاستقلالية أيضاً في المقاييس الرياضية، إذ نجد دلالات الزمن خيالية، بينما دلالات المكان واقعية.

لقد حققت النظرية النسبية العامة، عام ١٩١٦ تقدماً جديداً، مكملة ومعمقة اكتشافها الأول، ومبرهنة على أن الخصائص القياسية للمكان والزمان محددة، عبر توزع المادة وحركتها، ومن خلال المواد التي هي في حالة تجاذب بفعل الثقالة. من هنا، تنتج عدم إمكانية انفصال الزمان والمكان باعتبارهما شكلين لوجود المادة.

إن تشـابك العناصر النسبية للزمان والمكان، وتآلف الصور الخيالية، وتقطع اللغة، ليست وسائل تعبير خاصة بفن آراغون وحده، بل صارت ترتبط بالأدب والرواية المعاصرين. مع ملاحظة أن بعض الكتاب قد بالغوا بالنظرية النسبية، وفسروهـا بطريقة غير جدلية، وضد ـ علمية، تناقضها. بينما نجد آراغون، ودون أن يتنكر للسمات الذاتية والفردية التي يتم التعبير بها عن مأساة الزمن عند المخلوقات قد أراد عبر وسيلة الصور الشعرية أن ينتقل من النسبي الى اللانسبي، من واقع «الحياة الداخلية» الى الواقع الذي يغير مظاهر العالم الخارجي.

بذلك أضحى التغير عنده مركز التفسير الصحيح للأحداث، كما هو الأمر بالنسبة للفن، الذي يشهد على هذا التحول، أو يعمل جاهداً كيما تتحقق التحولات الجديدة.

وهكذا فإن شعر آراغون، وفي حدود تمسكه ببعض الحماس نحو الحب المطلق، لايجعل مرور الزمن الشخصي ولا التمثيل الموضوعي للزمن التاريخي خارج شروط وجوده المحسوسة.

لقد استطعنا أن نرى ذلك عند جيريكو، وأوريليان، وأبي عبد الله، وعديد من شخوص روايته «الشيوعيين»، وروايات أخرى كتبها آراغون.

## صلة النسبي وغير النسبي

في «مجنون إلسا» نجد الصلة العضوية بين النسبي وغير النسبي ـ على اعتبار النسبي مظهراً لغير النسبي (وهنا يكمن جوهر النظرية العلمية للنسبية) وقد احتفظ بها في مستوى جديد ورفيع.

وسوف تتيح لنا بعض الأمثلة أن نرى كيف تتشابك وسائل التمثيل الواقعي للزمن في شعر آراغون. ونبدأ أولاً بانقضاء أجل الحياة:

إني أسمع الزمن ينزف دمه
وقد تكون أية لحظة هي لحظتي الأخيرة
والزمن بأصابعي الزجاجية
وعلى ركبتي يرفع صليبه.

ومظاهر الزمن الفيزيولوجية واضحة، فهي تشكل إشارات حسية عديدة على تفتت الوجود الذي يرفض الكائن البشري قبوله، لكنه يفرض نفسه عليه.

كما يعبر عن الصلة العضوية بين النسبي وغير النسبي حوار الشاعر مع مدرب فرقة الرقص، الذي يعرض أن يقدم على المسرح تمثيلاً لقبح الشيخوخة في المجنون الأندلسي. فيجيبه آراغون:

إني أسمع وأفهم ولكن أية حاجة لعرض الشيخوخة يكفينا
الشيخ العجوز
أن نجعل منه، تجريداً، راقصاً شاباً رائع الجمال.
ذاك أن الشباب نفسه مفهوم نسبي

وبعد قرابة خمس مرّات يصبح العمر مائة
قد يكفيك أن تبديه بخصلات كبيرة بيضاء على رأسه
في غير نظام فوق وجه لاغضون فيه.

لكن الشيخوخة واقع، يصعب الاقتناع به:

يالوعتي على نضارة شباب ضاعت، وكتفٍ انهدّت
وخدود جفّت ولون ذابل وندوب بانت قبل أوانها
آثار العمر حتى قبل أن نحيا، وانحسار البصر
وآلم منها جميعاً مانحسه في حنايا الروح قبل الأوان

وسرعـان ماينتقـل من واقـع حسي الى واقـع آخر ذي طابع معنوي: شيخوخة الروح التي تصبح شكلاً هزلياً للشيخوخة الجسدية. وهي أقل قبولاً للمتـطلبات غير النسبية في القلب والنفس. فهناك خيارات لايساوم الشاعر عليها، سوف نعرف فيها بعد ماالذي كانت تعنيه بالنسبة اليه، وهو من لم يكن يتراجع عن أي استبطان ذاتي.

بذلـك نخـرج من إطـار الزمن التقليدي. هو جوهر نسيجنا الذاتي، والاطـار الـذي نسجن داخله. هنـا أيضاً، يوضح آراغون الصلة العضوية القائمة بين الزمن ـ الجوهر والزمن ـ المكان، بالرجوع الى الشعور بالوقت الذي يحسه كل كائن بشري. وهو شعور يتغير حسب العمر، يسرع في ذاته نوعاً من الحركة الداخلية، كما لو أن دقات النواس تتسارع كلما طعن الانسان في الشيخوخة.

ذاك مايشرحـه مؤلف «مجنـون إلسـا» عنـدما يُدخل في الحديث طبيباً فيلسـوفـاً يهودياً، تخيله يعالج المجنون الأندلسي الذي كان يختبىء في كهف الغجر، بعد سقوط غرناطة (واسم الطبيب «ربِّي ابراهيم»):

«يقول ربِّي ابراهيم إن تقلبات الزمن لا ينبغي أن تبدو لنا كما هي تبدو الآن، أي خيال فيلسوف، ممالا تفقهه العامة: فالحق أن كل واحد منّا يُحس

تلك التقلبات في حياته الخاصة . . فزمان الطفل غير زمن الكهل، وزمن النواس، إذا اتخذناه زمناً موضوعياً، ليست له القيمة الذاتية نفسها لدى الطفل أو البالغ، فمدته تختلف بين هذا وذاك. وساعة زمن واحدة أطول عند الطفل منها عند الانسان البالغ، وأقصر بكثير عند العجوز. وجلية الأمر أن إحساسنا بالوقت متغير، يتسارع كلما قصر زمن الحياة الذي سيمضيه الانسان؛ كما لو أنه يُحس بذلك التناقص، فتستولي عليه عجلة ذاتية مأساوية . . ».

إن طابع اللاعودة في الزمن البشري الذي يمضي، هو أمر موضوعي، ولكننا نلجأ إلى المقارنات، كي نترجم مباشرة مانحسه أمام تلاشي الوجود، فنسترجع مثلاً اللحظات السعيدة للارتياح الحر الذي يمنحه لنا الهروب لسماع الموسيقى.

روعة الموسيقى في كونها مجّرد حركة
كأنها ماء ننظر إليه وكل مافيه غامض النأمة
روح ألقيت على الغارب حيث تتناثر الغيوم
كل شيء يبقى إيذاناً بحلم وما هو إلا سراب جديد
صارت العبارة كلمات أخرى وتغيرت همساتها
لقد طلبت إعفاءها من أن تُزهر أو تذوي ذابلة
هربت كما يهرب الزمان الذي لايعود
يهدهد ويخدع، يلد ويموت، هو السهم والرمية
هو النهار والليل، و«اللماذا» تنبعث من الـ «كيف»
روعة الموسيقى أنها مجّرد حركة.

وأحاسيسنا هي الاهتزازات التي تنسجم مع تناوب الايقاعات. حتى العودة إلى الصمت بعدها، تحمل في ذاتها دلالة الضوضاء التي خمدت. فالموسيقى تكشف التغير في وعينا، التكرار، انقطاعات النغم، تواصل أو توقف حركة الحياة.

ولكن إذا كان الاحساس المباشر الذي لدينا عن الزمن يوحي بالتغيّر، فإن وعي كياننا الزمني في خفقته الثلاثية المليئة بالمؤثرات السيكولوجية، التي هي في غاية التعقيد، يمثل واقعاً ذا أزمنة ثلاثة: الماضي، الحاضر والمستقبل.

## مقاربة جدلية

تبدأ النصوص المخصصة للزمن في الفصل الرابع من «مجنون إلسا» بتعريف حدوده المتحركة؛ وترتكز على استشهادين يختارهما آراغون؛ أولهما يأخذه من قصيدته «إلزا»، والثاني عن نص لابن حزم. وسوف نذكرهما بدورنا، لأنهما يوضحان ويسهلان مهمتنا هنا:

الزمان مرآة بوجوه ثلاثة
بنوافذه الثلاث المغلقة
حيث يمحي المستقبل والماضي
وأرى فيها الحاضر الذي يقتلني. (إلزا)

«إذا نظرنا في زمان ديمومة هذا العالم، فإننا نجدها محدودة بالحاضر الذي لا يشكل سوى نقطة تفصل بين بُعدين لامتناهيين للزمن. فالماضي والمستقبل غير موجودين، كما لو أنهما لم يكونا من قبل.. (ابن حزم).

إن مقاربة جدلية لقضية الزمن البشري، في علاقاته مع الزمن التاريخي، تشكل اللوحة الأساس لكل لحظات الشعور في «مجنون إلسا» ويمكن القول إن كل قصيدة وتعليق بعدها، يستخدمان تلك المقاربة التي تتم تدريجياً، حسب الحركة الصاعدة لمأساة غرناطة، ومأساة المجنون.

إن القارىء يؤخذ تدريجياً بالحاضر المؤلم للمجنون، نهاية العالم بحرب ضروس، قلق المستقبل الذي ترسمه رؤيته المزدوجة للزمن.

استمعوا إلى مايبكي فيكم
من قصص الزمن الماضي
والحبة المخيفة التي تُبذر
فتنضج من قصيدة إلى قصيدة
والثورات الرافضة التي تتجدّد
ذلك هو تعليل أمر غرناطة وعذرها.
يامستقبلاً يمتنع عني فلا أرقى إليه
يامستقبلاً تاه فيه رجائي.
أو ليست فكرة المستقبل نفسها نسبيّة ؟

«إذا مالتفت إلى الوراء، جعلتني الحياة الماضية أكثر إحساساً بالتغيرات الكبيرة التي حصلت. لم يعد محتوماً علينا أن نبرد شتاء، ولا أن يُحرم ثلث البشرية مما يأكل، إنه تحسن هائل في ظروف الإنسانية. فإذا نظرت نحو الماضي، آمنت فجأة بالسير إلى الأفضل.

«لكني إذا لم أتخيل المستقبل؛ بل أراه، وأحكم على ماسوف يأتي، لا ماهو ماضٍ ورائي.. فما الذي سيقول عني المجنون ؟ أكان شبيهي المسكين تبهره رؤية الطائرات والكهرباء؟ دعوه يتجول في باريس، في زمن إلزا، فلسوف يظن نفسه في الجحيم. فما أراه أنا تقدماً، يراه هو عذاباً. إن إنسان الماضي، وإن كان من الطليعة، كما نقول اليوم في لغتنا العسكرية، قد خُلق من أجل العالم الذي كُون فيه جسده، وأحلامه أيضاً، وتقدمنا هو رعبه. ولا أدري بماذا كان سيفكر محمد لو رأى عصر مجاريرنا. ومع هذا، ذلك هو التقدّم».

إن محور «مجنون إلسا» هو تماماً تلك المقاربة الجدلية والشعرية لمسألة الزمن، المركز الملموس والأكيد الذي يُسقط التاريخ نحوه أنواره. وفي مرآة غرناطة حيث ينعكس عالمنا، نجد المغامرة الأولى والأخيرة للانسان تتمثلان في مغامرة الحبّ وحدها.

ويدخل بناء القصيدة ـ الرواية ذاته في هذه الحركة. وقد أُبعدت الفصول واحدها عن الآخر بمسافة يمكن قياسها؛ تطيل مداها أغنيات المجنون الأندلسي أو مداخلات آراغون في الرواية مباشرة.

وقد قُسمت الملحمة إلى أحداث. تجزىء الزمن بالسنين القمرية ١٤٩٠، ١٤٩١ و١٤٩٢ لأجل سهولة التطوير المسرحي فقط، ومع أنه يعرض أمامنا واقعاً لمأساة حدثت في الماضي، فإن آراغون ينتصر على المسافة الزمنية بجعلنا ندخل واقع عصرنا هذا.

هنالك ماهو أبعد مما في هذا الشعر الذي «يشكل فن الحياة المزدوج»، ليس عرضاً كمياً للأحداث، ينقلنا بالقياس من واقع لآخر، بل هو الحركة، ترقُّب الفجر والزمن الآتي الذي يُميز آراغون بريق أشعته: «حلم الرجل والمرأة معاً؛ أحدهما جواب سؤال الآخر، لاشيء يفرق بين الأول والثانية؛ هنا يولد نعيم العالم وجمال الأيام».

إن مغامرة الزمن في القصيدة التي ترتل جوهره، ترتكز على حصيلة ملاحظات دقيقة، وجسارة رؤيوية لشاعر مجنون بالحب. لدرجة تصبح معها كل موجة في الملحمة مسافة لا متناهية تُطوى؛ يتماوج خلفها الرجاء بواقع جديد، في عمق المأساة حيث يتأرجح قدر شعبٍ، وقدر حُب.

# الفصل التاسع

# إلزا التحولات

«إني أعرف مع ذلك، أن هنالك وجوداً أبعد
من حدود الكأس الزجاجية».

(الزاتريوليه «الأبد العظيم»).

تتجاوب «مجنون إلسا» مع رواية إلزاتريوليه «الروح»، التي نجد أبطالها الرئيسيين يعملون في صنع الرجال الآليين، والمعدات السيبرنيتيكية. وتُطرح حولها أسئلة أساسية، تتضمن إشكالاً فلسفياً جديداً غنياً. القضية الأولى، هي معرفة مكان وجود عالم الأدوات التقنية هذا على أرض الواقع، وعلاقته مع وظيفتها الخاصة. وترتبط قصيدة «العيون المغمضة» في «مجنون إلسا» بهذه المسألة:

بدأ عقرب الساعة دورته التائهة
ساعة عالم خيالي
حيث الانسان وضربة الصاعقة على جبينه
يتكلم بأعلى من دوي الرعد
يتجاوز بذلك الفكر
إذ يعهد به الى الآلات
وعلى دروب حمقاء، ينطلق باحثاً عن أكوان أخرى
افتحي أمامي عينيك المعبودتين
لأجد فيهما زوجتي من جديد
افتحي عينيك بلا شطآن
على قدر اتساع روحي.

كما تبرز نقاط الالتقاء بين أعمال إلزاتريوليه، ومؤلفات آراغون، في ذلك

الهاجس المشترك بينهما حول مرور الزمن، كحقيقة ملموسة في نظام الطبيعة، وفي الوقت نفسه، كوسيلة في نظام أكثر تعقيداً، وأكثر مرحلية وقصدية، هو نظام الابداع الروائي.

ذاك أن ازدواجية تناقض الزمن هي ذاتها عند الانسان. فالماضي يمكن وصفه وتفسيره، ولكونه ماعاد موجوداً، فهو لايعاش، بل يدرك. والحاضر يفرض علينا بكل بساطة، أما المستقبل فلمّا يوجد بعد. تلك هي كل مأساة الوجود الانساني، المشكلة الفلسفية والسيكولوجية المتميزة، مسألة التاريخ الانساني.

لقد حلمت طويلاً بهذا الزمن البشري.

حلم الشاعر هذا؛ هو حلم برميثيوس نفسه، بطل العصور القديمة سارق النار السماوية.

## بروميثيوسية معاصرة

إن ماندعوه برميثيوسية معاصرة يعيد الى أذهاننا القول بأن معرفة الواقع عبر خلق واقع جديد، قد أصبح بفضل تقدم العلوم احدى المسائل الفلسفية الرئيسية؛ مسألة تشغل أسس نظريات العلم الحديثة، وفي أساس الفن الواقعي المعاصر أيضاً.

كما أنها تشكل القضية الأساسية للعلوم الاجتماعية؛ إذ يتزايد الاعتراف بشكل عام، بأن الانسان والعلم قد أصبحا مجالاً للمعرفة من خلال العمل، الذي يخلق الناس عبره أشكالاً جديدة للحياة الاجتماعية، في الوقت الذي يخلقون فيه ذواتهم.

وغدا زمن العمل بالتالي، هو زمن العلم والفن في الواقعية الاشتراكية.

في عصر «الانسان الآليّ Robots » و«العقول الالكترونية»، تزيد المخترعات التقنية من القدرات البشرية، وتحتم علينا بذلك أن نفكر في جوهرها.

ماذا قد يصبح الفكر البشري في عصر لانتردد فيه عن القول بأن الآلات «يمكنها التفكير»؟ هذا مجاز بكل تأكيد. ولكن ألا يحمل بصيصاً من الحقيقة؟

وماذا يغدو الابداع البشري، إذا أمكن ذات يوم أن نطلب الى الآلات كتابة الشعر، وتأليف الموسيقى ورسم اللوحات؟

هل باستطاعتنا، وبأي معنى، أن نقبل تفوق الانسان على الآلة؟

وحتى لو لم نتبنّ هذه المسائل كما تطرح أحياناً، فإن علينا الاعتراف بأنها تترجم حقيقة أن العلم والتقنية، وهما عمل الانسان وصنعه، قد تحولا الى إشكالية أكثر اتساعاً وأشد قوة، تلامس جمع وتسجيل وتنظيم معلومات توجه مسار الحياة في مجالاتها المختلفة. إنها مشاكل السيبرنيتكية.

وعلينا أن نضيف بشكل طبيعي، أعمال إلزاتريوليه الروائية، الى ذلك البحث المختص لتوسيع آفاق الواقعية في تمثيلها الزمني، أكانت موضوعية أم ذاتية، بأن لانضمنها مجرد الرؤية وحسب، بل التنبؤ؛ كما تشهد رواياتها «مساء الخير ياتيريز» و«الأشباح المسلحة»، و«مفتش الخرائب» و«النُّصُب»، و«الحصان الأصهب» و«موعد الغرباء» و«أزهار بالدين» و«لونابارك»، و«الروح» و«الأبد العظيم».

إنها عناوين ذات قيمة في الدلالة على فن يهتم بزيادة الايضاحات لفهم المعاني الظاهرة أو الخفية في عالمنا المعاصر. إنه فن الاطّلاع والتواصل المباشر. فما هي نتائج انفجار ذري؟ وكيف يتبدى الاستلاب في حياة المرأة جرّاء بيعها بالتقسيط؟ وماهي الشروط المفروضة على العمال المهاجرين في بلد مثل فرنسا؟ وماذا تتضمن مهنة المزارعين؟ وماهو تأثير النظرية النسبية في الحياة اليومية؟

إن فن إلـزاتريوليه فنٌّ رائد في كشف آلية حياتنا الاجتماعية التي يهزها التطور الكبير للتقنيات الكيميائية والبيولوجية والسيبرنيتكية.

هو فنّ الاحتكاك المباشر مع المؤثرات السيكولوجية لهذه الاكتشافات، على الحياة الخاصة للرجال والنساء في عصرنا الراهن.

ليس ذلك كله في الحقيقة سوى المظهر السطحي لروايات إلزاتريوليه. وفي الأعماق، هنالك بحث شعوري عن الواقع كما هو قائم؛ وعمّا ينبىء به للمستقبل. ونظرة متفحصة نلقيها على مجمل هذا العمل الروائي تقودنا الى اعتباره نوعاً من الاحساس بكابوس الأطر الضيقة للمكان والزمان، وجهداً كبيراً يرمي الى تحطيمها كي يضمن موضوعية المعرفة، بما في ذلك معرفة الذات.

فمع إلزاتريوليه، تبشر الرواية بتألق ذكاء عالمنا، عالم التقنيات والمجردات، في طور تقدمه المهيمن، وحدود تأثيره على الأفراد. وذكاء المقدرة اللغوية أيضاً؛ والتي تسهّل الفهم العلمي للعالم الموضوعي، والادراك الشعري للعالم الذاتي، عبر تساؤل ملح حول الزمن والمصير الانساني.

وتلاحظ إلزاتريوليه في رواية «الروح l'Ame» أنّ التقنية تساهم في خلق الواقع الذي يعيشه الناس ويعملون فيه. كما يحولون ذواتهم تبعاً لهذا الواقع ومتطلباته، بأن يصبحوا بنّائين ومهندسين، ويعملوا في مخابر علمية، ويبدعوا روائع معمارية وفنية. إن عالم الاختراعات الصناعية غير موجود «خارجنا» (خارج الروح) إلّا بشكل جزئي. وتلك الاختراعات هي وسيلة جديدة كامنة في ذواتنا، إذ إن فكرنا العلمي ورؤيتنا الفنية، ونشاطنا المهني والاجتماعي، قد نشأت وتطورت جميعها في وسط خلقته التقنية.

لهذه الأسباب مجتمعة، صار عالم التقنية غالباً يُعدّ «المملكة الثالثة»، الى جانب «مملكتي» الطبيعة والثقافة ـ المعترف بهما تقليدياً ـ ويشكل فيهما جزءاً مؤسساً.

ولقد أوضح كارل ماركس، في «المخطوطات الاقتصادية والفلسفية» أهمية هذه الصيرورة الاجتماعية والتاريخيّة التي يتم عبرها «تحقيق طبيعية الانسان، وإنسانية الطبيعة».

لذلك أصبح بإمكاننا أن نشكّك بصحة التقسيم التقليدي للعلوم: حسبما

تهتم بالـطبيعة، أو المهتمة بالانسان؛ ليس لأنّ الانسان نفسه يرتبط جسدياً بالطبيعة وحسب؛ بل لأنه يخلق واقعاً، تتحكم فيه قوانين الطبيعة والقوانين الاجتماعية في الوقت نفسه، عبر نشاطه العلمي والتقني.

في نظرة كهذه الى عالم المعدات التقنية، وعالم السيبرنيتيكا، نكتشف فيهما أبعاداً فلسفية وأدبية جديدة. إنه إدراك المغزى كأداة نوعية هامة، في معرفة الواقع.

إن التقنية منهج في معرفة الواقع، لايسلك سبيل التقليد البسيط، بل يخطو عبر خلق الواقع الجديد. وتتزايد أهمية هذا المنهج في المعرفة، من خلال الاندفاعة التقنية العنيفة في قوتها، في أيامنا هذه.

إن إدراك المعرفة عبر الابداع مثقل، كما نعلم، بتركات خطيئة المثالية التي سلكت أحياناً، في تاريخ الفلسفة، سبلاً متطرفة بلغت حد إنكار وجود العالم الواقعي.

على عكس ذلك، فإن المادية تبرز أهمية الجانب العملي. لهذا بالضبط، نجدها تعارض المعرفة السلبية، وتحدد شروط المعرفة الايجابية. وقد ظل العيب الرئيسي حتى الآن، في كل مادية متهافتة ـ بما فيها مادية فويرباخ ـ هو النظر الى المادة، الواقع، الاحساس؛ على أنها المادة والشعور فقط، وليست نشاطاً بشرياً حسّاساً، وعملياً[1].

وعندما نقول إن التقنية تتيح لنا معرفة الواقع، بخلقها له، فنحن لانقصد واقع الطبيعة فقط؛ بل الواقع الانساني أيضاً. ذاك أن التقنية ليست سوى مجموعة أدوات وآلات: وخلف المعدات التقنية، هناك الانسان؛ كما تذكرنا إلزاتريوليه في روايتيها «أزهار بالدين»، و«الروح»[2].

---

(١) انظر ماركس: «مقالات عن فويرباخ»، المنشورات الاجتماعية، باريس، ١٩٦٠.

(٢) يجب أن لا نفهم كلمة «الروح» هنا بمفهومها المثالي التقليدي. بل علينا فهم ماتقصده إلزاتريوليه بنوع من «الروح المادية».

إن تطور التقنية هو تطوير الانسان لمهاراته اليدوية والفكرية ولعقله المبدع، ولعلاقاته الاجتماعية أيضاً. كما أنها تتيح لنا معرفة الانسان؛ فهي إذ تقدم له شروطاً محددة للحياة والعمل والنشاط، تكوّن عنده عناصر تجدّد مستمر. وليس مبالغة القول بأن التقنية تعرّفنا على الانسان، ليس في كونها تبرزه على حقيقته، بل لأنها لاتنفك تخلقه طوال مسار تقدمه التاريخي.

وقد اعترضت صعوبات جمّة سبيل الاعتراف بهذا المفهوم والنتائج الناجمة عنه. فنحن لازلنا متمسكين، بدرجات متفاوتة، بالمفاهيم التقليدية حول الانسان، والتي ترى أنّ جوهره يتمثل في كونه ذا طبيعة روحية صرفة؛ لاتُدرك إلا عبر نشاط روحي، وفكري وفني، بشكل خاص؛ ويصبح بذلك واجب تاريخ الفن والأدب أن يكون شاهداً على حقيقة الانسان وتطوره. لكن تجارب عصرنا تتيح لنا تجاوز هذه الحواجز. إذ لايمكن أن نعتبر التقنية أداةً للنشاط المادي للبشر؛ فهي برغم كونها أداة ضرورية للصراع من أجل الوجود، فإنها لاتبقى غريبة عن حقيقة «جوهر» الانسان. والتقنية في مفهومها المعاصر، تمثل أحد الأشكال الاساسية التي يدرك الانسان عبرها ذاته الموضوعية. فالانسان لايناقض نفسه في شيء عبر ممارسته لنشاط تقني؛ ولا يستسلم الى التزامات غريبة عليه. بل يقوم عبر هذا الفعل بالتعبير عن ذاته، ويخلق ذاته في خلقه واقعه الموضوعي الخاص به. ومن خلال أعماله التقنية يعبّر الانسان عن نفسه ويطورها، كما هو الأمر في أعماله الفنية والأدبية.

ويشكل بذلك فهمنا للاختراعات الصناعية قضيةً أساسية تفرض نفسها على الأدب المعاصر. فيحاول النقد الأدبي استخدام طرق جديدة، بعدما لم يعد بإمكانه نكران تأثير المفاهيم العلمية الجديدة، وبشكل واسع على الفن، منذ بداية القرن العشرين.

لكنه ماعاد يكفيه الاعتراف بذلك الوضع، ولا أن يحاول إعادة تركيب بنية الفن الذي يستلهمه، في تجريد كامل قد لايمكن فك رموزه. إن التحقق

من قيمة الفن يفترض في رأينا أن نقابله مع الطابع الجدلي للعلم والحياة، وليس مع مظاهرهما الفينومينولوجية وتفسيراتها الميتافيزيقية؛ حتى لو كان العمل الفني ينزع مثلاً الى إنكار مفاهيم الزمان والمكان، أو يحاول الافلات منها بشكل مبسط.

## نضال مشترك ضد المظاهر

تلك المقابلة هي على قدر كبير من الأهمية في مؤلفات كل من إلزاتريوليه، وآراغون.

أما مسألة التجاوب بين رواية لإلزاتريوليه، وقصيدة أو رواية عند آراغون؛ تجاوباً في المضمون أو في التأملات الجمالية والأخلاقية؛ فهي أمر يقبله الكاتبان ويصرّحان به. وذلك مانراه جلياً بين رواية إلزاتريوليه «الأبد العظيم»، ورواية «الاعدام» لآراغون[1]. وتختلف الروايتان في طريقة بنائهما، وفي لهجتهما الروائية؛ لكن بينهما صلة قرابة في المعنى؛ كما نحس في كلتيهما التحفز الى السيطرة على الزمن الأساسي الذي يدخل في عملية الابداع؛ ليس عامل تكرار أو مجرد عرض للأحداث، بل تحقيقاً للتغيير بكل معانيه. تغيير يكاد ينقطع في كل لحظة؛ لكن زوايا الظل والنور فيه، لاتنفك تبعث شعار الأمل، والتنبؤ ببريق الفجر.

وإذا لم يكن من المقارنة بد، فبإمكاننا الرجوع، مثلما فعل آراغون، الى آرثر رامبو الذي يحدثنا في قصيدته «فصل في الجحيم» عن صراع ضد المظاهر؛ يعلن عن ولادة عالم جديد، لايبقى فيه أثر من الظواهر السطحية التي نعرفها الآن. ويتوجه رامبو في «إشراقات» الى «روح» يلتقيها ويسألها:

خلصينا من مآسينا، وابدأي بالزمن.

كذلك تكتب إلزاتريوليه بدورها، في «الأبد العظيم»: «إننا لانزال نهز مفهوم الزمن هذا الذي ابتدعناه؛ كي نقوض دعائمه».

---

(١) لقد أشار آراغون بالحاح إلى أن رواية «الأبد العظيم» قد كتبت قبل روايته.

أفلا يذكرنا ذلك بالدعوة في «البيان السريالي الثاني» إلى أنه: «علينا أن نحسم أمرنا مع الزمن، تلك المهزلة القديمة المشئومة».

كما يشبه بول إيلوار آلات الزمن (الساعات) بالخرائب أو بالأسلحة المحطّمة. ثم ينكر سلطة الزمن فيقول: «ليس الزمن سيداً؛ إنه يقعي على قفاه».

وتكتب إلـزاتريوليه في «الأبد العظيم: «ليس هناك مالا يمكن قهره، ماعدا الزمن نفسه... نرى تحولات في المكان، ولكن ماعساه يحدث داخل تلك القربة الفارغة، الزمن؟».

هل القضية هي قياس الزمن؟ إنها تقول: «لحظة يخضع الزمان والمكان للقياس، يبدوان أليفين. يالنا من مساكين! إننا لانلامس الا أطراف أصابعهما، فقياساتنا لهذين الوحشين ليست سوى أقل من لدغة بعوضة. يالوقتنا الضئيل البائس!.. إنها مقاييس تسّهل التواصل بيننا نحن!...».

يالغرابة اللغة! أنحن نقول: الزمن الميت؟ وتواصل إلزاتريوليه تأملاتها:

[...] «جميع المقاييس التي ابتكرها الانسان خاضعة لتقلبات بورصة الوجود. خذوا رواية مًا: صفحات كثيرة، ساعات قراءة طويلة؛ وماهي في النهاية الاّ حدث من حرب المئة عام، أو حادثة اغتيال، أو رحلة مًا. إن مهمة فن الروائي هي أن يقدم لقارئه «قرص دواء» يبعث بعض ردود الفعل عنده، مثلما يجعلكم قرص الأسبيرين تتعرقون، أو يسكّن المورفين ألمكم. هي لغة صم ـ بكم فصيحين. إن الروائيين يملؤون العالم فراشات صامتة، كلمات تحلق كالسحب، لأجل سعادتنا، ولأجل شقائنا»[1].

وترفض إلزاتريوليه أن ترى في نسبية الزمن والكائنات نوعاً من رمزية غياهب الظلمات التي تشكل مجرد إطار جنائزي للعالم. ونجد بطلها في «الأبد العظيم»، ريجيس لالاند، وهو يتحدث من قبره، حيّاً وحانّاً على الحياة، فيه

---

(١) «الأبد العظيم»، غاليمار، باريس، ١٩٦٥، ص ٢٤٨.

كل مافي حياة الانسان من تعقيد. وسيصعب علينا أن نلومها على مانجد في ذلك البطل الروائي من مزيج غريب لليأس والمتعة، من التشكك والغضب، أمام الحقيقة النسبية لوجوده الزمني.

وتقول إلزاتريوليه بنوع من الدهاء عن زوجة بطلها هذا: «لقد عاشت مع رجل يمشي بخطا حثيثة أسرع من الزمن، ويُسقط شيئاً ما الى أبعد من زماننا المألوف، يعيش حسب وحدات زمنية تختلف عمّا تسجله ساعاتنا، كما تختلف علاقاته عن توقيتنا نحن؛ ذلك الزمن الذي لايكبح جماحه، ولايمكننا إدراكه إذا لم نقم بتطبيقه على الحياة اليومية».

وتقول بعد ذلك: «الزمن عند لالاند زمن شعري، نحسه ولانستطيع تفسيره..». وعن وسواس المستقبل أيضاً: «لكي نتصور الماضي، علينا أن نطرح مما نعرف اليوم؛ ولكي نتخيل المستقبل، علينا أن نضع اشارة الجمع (+). أي: الحاضر + س = المستقبل.».

كان ريجيس لالاند رمز الشخصية المطلقة، بمعنى أنه لم يكن شاهد زور على مظاهره، وأقل من ذلك على مظاهر الآخرين. لايجهل شيئاً عن دقائق قصة حياته الأكثر غموضاً. ولم يحرمه حتى الموت من ذاكرته. بذلك كله، كان يتحدى الزمن «المهزلة القديمة المشئومة».

كانت إلزاتريوليه تدرك ذلك عندما كتبت موضحة، كما لم يجرؤ أحد على أن يفعل قبلها، حدود الكاتب الروائي المبدع: «كتابة الرواية.. هي أن يصبح الروائي قدر أبطاله.. حتى بعد تحريك آلية الكتابة، وجعلها بعد ذلك تقود الروائي في اتجاه لم يكن يتوقعه من قبل. وأعود بذلك الى إمكانية التنبؤ بمستقبل الانسان، كما نفعل مع بطل الرواية: إذا ماعرفنا كيف ندرك المعالم الأساسية لوجود معين، ولكائن ما؛ كما يفعل الروائي مع شخوصه، فإن مسار حياة الانسان ينبغي أن يكون له منطقه؛ وبالتالي يصبح التنبؤ به ممكناً. روابط الحياة، حساب الاحتمالات... بإمكاننا أن ندع الآلات السيبرنيتكية تلعب

الشوط الأول، والأخير في الشطرنج، ولكن ليس لعبة منتصف الجولة، حيث تتعـدد الاحتـمالات. الولادة، والموت، ولكن ليس الحياة. . إني أقول ذلك وأكرره في جميع رواياتي».

ريجيس لالاند، ذلك الميت الذي يحاور نفسه، ويكشف عن لحظات حياتـه السابقة، أستاذ تاريخ ومؤرخ، وروائي في أوقات فراغه، متزوج من إحدى تلميذاته؛ فيه ميزة غريبة عبر نظرته المزدوجة: «إني أصارع مثل ذبابة حُصرت تحت كأس زجاجي مقلوب. وأنا أرى عبر الزجاج، لكني لاأستطيع العبـور الى الجهـة الأخرى. وأهون الشر أن أقتنع بقفصي الزجاجي، أنظم أموري حسب مايقتضي أتخذ أبعاده حياةً لي. لكني أرى عبر الزجاج؟ ليس لمسافة بعيدة بكل تأكيد؛ لكني أعرف مع ذلك أن هنالك وجوداً أبعد من حدود الكأس الزجاجي».

وتـوضيح آخر عن ريجيس لالاند هذا: «كان عليه أن يقيم مع العالم علاقات لايمكن احتمالها. كان عالمنا المحدود سجناً بالنسبة اليه، يحاول اجتياز أسواره، قص سياجه؛ إذ كان يعمل على أن يحفر عبرها ممرات تحت أرضية».

وهـل لنا الاعتراض على حقيقة ثابتة كهذه، صاغها بعد موته من هو وحده على مستوى إدراك منعطفات طريقه، والمسافة التي تفصل نقطة البداية عنده عن نقاط النهاية؟ وماالذي يجعله في مستوى هذه الرؤية النافذة، بكل برودة؛ حيث تنبه كل القوى الخفية في غياهب روحه، وفي عتمات التاريخ، الى أن الماضي لايضمن المستقبل؟

وتذكرنا هذه النداءات بما قاله غوته الشاب على لسان بروميثيوس: «قال فجأة لجوبيتر: لقد فاضت عليّ الحرية وتغلغلت في برداً، وقفزت الطبيعة الى الوراء فلم يعد أمامي من العمر شيئاً، وأحسستني وحيداً، وسط عالمك الصغير الخاوي، مثل إنسان فقد ظله؛ ولم يعد هنالك في السماء من خير أو شر، ولا أحد يلقي عليّ أوامره».

فيما وراء الزجاج، هناك شمول الكون. هنالك ريجيس لالاند الذي هو بروميثيوس ما، فقد أعادت إلزاتريوليه الحياة الى هذه الأسطورة القديمة، وأعطتها أبعاد القرن العشرين؛ إذ وجد نفسه في عالم يصغر كلما ازدادت سرعة الاتصالات، وقد صار التجوال بين مجرات الكون ممكناً بشكل نظري.

إن انتصارات العالم، والنظريات الرياضية الجديدة، تطرح بحدة تتزايد دوماً، المسائل المرتبطة بمفهوم شمولية الكون والانسان. ورواية «الأبد العظيم» مثلما «الاعدام» هما روايتان ضمن هذه الشمولية. ويعرف آراغون «الاعدام» بقوله: «هي رواية الواقعية. الواقعية المعاصرة. بكل صعوباتها، وتناقضاتها، ومشاكلها».

إنها أيضاً مسألة التجربة الزمنية، متضافرة مع قضية تفسير الأحداث والحقيقة، يطرحها في رواية «الاعدام» أحد شخوص آراغون؛ صحافي سوفييتي، فيقول: «إننا نكتب ونكتب الأحداث كما نراها، ثم تغير معناها؛ عبر التعليق الذي يذيلها، فتغدو الحقيقة غير قابلة للنشر. إنها إحدى أكبر صعوبات الواقعية؛ هي النقطة التي نلامس فيها حدودها... قد يكون علينا الانتظار سنين طويلة قبل أن ننشر الحقيقة.. بعد ثورات وحروب، وزوال المعاصرين.. وماهو أبعد من ذلك؛ حينئذ، سيغدو مستساغاً ماكان حاداً.. وستصبح أشياء كثيرة غير قابلة للفهم...».

ويفرض علينا طرح المسألة بهذه العبارات جملة من الأسئلة. أولها أن نعرف لماذا، وكيف تغير الأحداث التي نراها، معناها.

ويشير آراغون الى أن الحقيقة هي عبارة عن صيرورة، وأن اللغة تضع إيقاعاً أعرج في الخفقات الزمنية للحياة.

إن الابداع الفني، في تعدد وسائل تعبيره ورؤاه؛ عندما يبحث كي يصبح «أداة تغيير» للوعي البشري في مستوى معين من عمق الحياة، يضطر الى «قصر دارة» الزمن، أياً كان الأفق التاريخي الذي تنطلق منه تجربة المبدع.

وضمن هذا المعنى، يبدأ الفن تنبؤه بالمستقبل؛ ويستدعي آراغون «نبوءة اللغة» ويقارن المستقبل «بالآركيولوجيا المعكوسة». ويعمل آراغون. كما فعل رامبو، على تحقيق «دارة القصر» هذه، عبر الصور المتلاحقة المتلاصقة، وعبر فواصل اللغة.

وله وسيلة أخرى خاصة به، كي يجعلنا نحس الى أية درجة تصبح الحقيقة حركةً وخطاً منكسراً أحياناً؛ هي تداخل الموضوعات التي تغني موضوع الحب، الرئيسي المتميز. وقد رأينا كيف استطاع أن يصهر موضوعات المرآة ـ الزمن، والتاريخ، والحب والواقعية الاشتراكية..، في رواية «الاعدام» مع العناصر التقليدية والجديدة في الرواية!

ويكفينا كما نعتقد ملاحظة أن «الأبد العظيم» و«الاعدام» تشتركان معاً في الصراع ضد الظواهر السطحية:

تقولين لي أشياء غامضة
على عتبة الأزمنة المضيئة
كما هو قبل تفتح الأزهار
تكون الورود براعم
حيثما حللت يزهو كل شيء
ياإلزا التحوّلات.

أيعني ذلك أن «مجنون إلسا» ماهو الا تتبع لروايات إلزاتريولية خطوة خطوة؟ من السذاجة الطفولية طبعاً افتراض ذلك.

إن عودة آراغون الى مؤلفات ابن حزم، وابن سينا، وابن رشد، وابن زيدون شاعر الحمراء؛ وأن يكون قد رشف رحيق عسله من أزهار «المجنون وليلى» لجامي؛ لايبرهن الا على كونه شاعراً ذا حماس كبير، لااعتراض على صدقه، عرف كيف ينقل الى عصره فضائح أقوال العصور الوسطى، مع فضيحة الكلمات الأكثر حداثة والأبلغ معنى.

# الأعمال الأدبية المشتركة

لقد وضع آراغون كل ملكاته الابداعية ضمن مجالها العملي. وتغلغل في أحداث عصره، تاركاً لمساته في الميراث الشعري والأدبي الذي نهل منه. ومؤلفاته هي التي تمثل مسؤوليته حول الأحداث الكبرى التي تهز عصره، والتي استقى منها رؤيته الواقعية. لقد استطاع أن يُدرج المعطيات التاريخية والعلمية والفنية التي تطورت خلال عصرنا، ويحولها الى ارتباط مباشر مع أبحاث عصره في الفن الحديث. ويجدر القول بأنه قد احتفظ بكامل حريته في معارضتها، ودفع حدود العوائق التقليدية بعيداً في خلاصات الدراسات النقدية، وفي الرواية والشعر والتاريخ. هو ذو ثقافة واسعة، يدعها منفتحة على الأبحاث التقنية في الفن الحديث. أبحاث عائمة مبعثرة حوله؛ يميز فيها ماينبغي للأفكار المجددة البنّاءة أن تتمسّك به، ومايترك عليه بصماته ـ لان في مؤلفاته مسحة من فكاهة، غنية وبعيدة المرمى.

هكذا، ودون أن نتمحّل الأعذار، علينا أن نفهم حالات العنف التي رسمها شاعر «مجنون إلسا»، في رؤيته لسقوط غرناطة، عبر مقاصد عديدة متدرجة، وفي الزوايا المظلمة والفارغة التي يبقيها مشرعة (وباختياره دون شك) أمام مجرى التاريخ المفتوح أبداً، والمبالغات والزخارف التي يزركش بها أعماله كي ترسم الانطباع بنوبات الغضب الرهيبة، ضد الأثر اللاإنساني للتقاليد والأكاذيب.

إن التساؤلات التي تطرحها رواية «الروح» حول العلاقات السيبرنيتيكية والقيم الانسانية، سوف يعيدها قيس النجدي، لسان آراغون، في قفز ضروري عبر مراحل التاريخ؛ جعله يتحدث عن أشياء لم يعرفها عصره. كما يضيف سؤالاً لم يلق جواباً بعد عن المفاهيم «المحافظة» للحب؛ أو عن بطء التقدم في هذا المضمار، مقارنة مع سرعة التطورات العلمية والتقنية، التي تغير المجتمعات:

«أصـاب المجنـون إعياء شديد عنـدمـا شارف عصـور الـطيران عند الانسان؛ لأن عدد الأشياء الغامضة بدأ يتزايد، بدلاً من أن يتناقص كما كان يتخيل دائماً. والناس يحيطون أنفسهم بأدوات تتخذ أشكالاً وألواناً حتى لانعود ندرك الغاية منها. والكلمات التي لايمكن ترجمتها تتزايد باطّراد مستمر. كانت هنالك نار بلا نار وكلمات ساخرة. والموسيقى غدت غريبة كالثياب. وبالغت يد الانسان في تقليد كل شيء طبيعي. اخترع البلّور الذي لايُكسر، والأزهار بلا رائحة؛ وأسمي ذلك «تقدماً». أما فيما يخصّ الحبّ الدائم، فقد بقي وهماً، لم يُعرف بعد معدنه، ومازج القش السبيكة، وتحولات العلاقة بين المرأة والرجل لاتعدو أموراً جزئية. ويبدا القضاء على مرض السرطان، وحراثة الأرض دون فلّاح، أهم شأنـاً من إرساء دعائم كيان «الزوجين المتحابين» لاستقرار هذا المجتمع الجديد الذي طالما كثُر الحديث عنه».

هل هو تضخيم لدور تلك التشابهات؟ كان ممكناً أن نخشى ذلك، لولا أن آراغون قد عُني بأن يضع قيس النجدي، المتحدث باسمه، ضمن الاطار الدقيق تماماً لتاريخه الخاص به، تاريخ شعبه الذي «حُرم من وطنه». فالمأساة التي أصابته لاتنفصل عن رجائه وإيمانه وحكمته. إنه لايرضى بالنجاة مقابل أن يحتمل جور الظلم، وأن يتستر على الجرائم مكرهاً.

ولنتذكر الهجاء العنيف، في «مجنون إلسا» الموجّه ضد النفاق، والذي يفضـح الجـرائم التي ارتكبت باسم الملك والإلـه؛ واليوتـوبيا في «التـاريخ الموازن»، وأخيراً التصريح بعبارات واضحة عن قضية السياسة في مسألة الخير والشر، التي تنبع من السلطة التيوقراطية، وتنصب على الشعب سعادة أو شقاء.

ويدور الحـوار بين أبي عبـد الله والمجنون برمته حول هذه المسألة. إذ يعترف الملك بأنه قد تخفى في ذي حّمال لكي يداهم الاجتماع الليلي للفلاسفة،

حيث غنّى الشاعر المستقبل؛ ولكي يعلم فيها اذا كان الشر يحل بإرادة الله.
فيجيبه المجنون:

«هكـذا جعلتَ نفسـك يخامرهـا هذا الارتياب الطويل.. أفلا ترى ماخبّأتَ فيه؟ إذا ذهبت الى أن الشر والخير لايجتمعان في الله؛ وأنت مع ذلك كنت ترى الخير، وترى الشر. أي إنهما موجودان، ولكن هل أمكنك قط أن ترى حلبة صراعهما؟ هل رأيت أبداً ذلك الإله الذي قد يكون مصدرهما معاً؟ قلما كان الملوك أذكياء. ألم تخطر لك الفكرة أبداً بأن هذه المشكلة سهل حلها شريطة أن تتخلى عن إسنادها الى الإله؟».

ويبقى الحب عند آراغون، المحرك الأول، والمغزى النهائي، إنه الوسيط الى حقيقة انسانية؛ الحل النهائي، الذي يضعه الانسان بنفسه لمشكلة قدره، «لأن الجواب عن مسألة وجودي، هو هنا في هذا العالم».

وعندما يتخلى الانسان عن «الاسناد الى الإله»، فسوف يخلق شمولية إنسانية جديدة في مجتمع الغد الانساني، الذي ستكون أولى فضائله التضامن والخير والتحرر؛ وهي التي نجد أسسها الأولية البطولية في الأممية البروليتارية.

ذاك هو المعنى العميق الـذي يعطيه آراغون لقصيدته «حكاية البحّار والشاعر»، تمجيداً لفيدير يكوغارسيا لوركا:

لكن يوماً آتٍ بلون البرتقال
يوم أغصان يوم أوراق على الجبين
يوم كتفه عارٍ يحب الناس فيه بعضهم بعضاً
يوم كالعصفور يحطّ على أعلى الغصون
وسوف يغمر الدنيا بكل بساطة
شباب الحب وعيون أزهار العناق
عبير العطور الفواحة وتباشير فجر بيضاء
واللانهاية الرقيقة تلفني بها ذراعاك.

ومن أية زاوية نظرنا الى الأمر؛ نجد مسألة المرأة الحبيبة، في الحياة كما في الأدب، تؤكد شرعية وجودها الذي يوسع أرجاء العالم الشعري حتى حدود الطموح التنبؤي والكوني. وأكثر من مجرد كونها ملهمة التفجر الشعري، فإن المرأة تمثل اتجاهاً حثيثاً نحو حرية يجب أن ننالها، وتعبيراً يدخل الملحمة الانسانية المتجددة باستمرار في حيويتها الحرة النضرة، وانعكاساً في المنظور، نستطيع بفضله، وبنظرة واحدة، أن نعانق الوجود بأجمعه.

المستقبل هو ماتجاوز نفسه
يداً ممدودة وهو المدى
فيما وراء الدروب الممهدة
هو الانسان المنتصر بنوعه البشري

والمرأة، في مفهومنا هذا، تغدو مصباحاً نحمله بأيدينا؛ يضيء طريقنا وطريق الآخرين. والعالم الذي هي جزء منه؛ هو نفسه العالم الذي تخلقه؛ العالم البشري الذي لايمكن أن يجعله شيء مما يخترعه في حركة تطوره، بغنىً عن المرأة والحب. قد لايمكن التفكير فيه من دون المرأة والحب. فهما وحدهما يعطيان معنى لكل مايبقى غيرهما في الوجود؛ فهو كله وسيلة فيه، لاغاية.

## الفصل العاشر

# أشعار القرن العشرين

«لن أنسى أبداً حدائق فرنسا، فهي تشبه
كتب الصلوات في العصور الغابرة». .

آراغون «انكسار القلب»

«مجنون إلسا» تطرح مشكلة القدر الانساني، في حدود لا يمكن بلوغها إلا بالشعر، وبشكل أدق خصوصية: الشعر الملحمي.

بذلك قد تكون أهمية تشبيه هذه القصيدة بالملحمة، الأهمية الفلسفية، وبالتالي مايعود منها بالفائدة على النقد الأدبي المعاصر؛ تتضمن النظر في مسألة الملاحم عبر الأجيال. فهل يمكن أن يبقى هذا النوع الأدبي حياً في عصرنا الالكتروني، السيبرنيتيكي؛ عصر التحليق في الفضاء الكوني؟.

بإمكاننا الرد بالايجاب إذا ما فكرنا «بالنشيد الشامل» لبابلونيرودا، الذي يعد في الحقيقة حلقة من القصائد الملحمية. وفي «مجنون إلسا» أصداء ملحمية بكل تأكيد، لكنها ليست ملحمة بمعنى الكلمة.

لكن القضية أبعد من ذلك كثيراً. فهي لاتعني تبني نوع أدبي معين، بقدر ماتمثل التعبير المناسب في هذا النوع عن الأشكال الحالية في حضارتنا التقنية. فيمكننا أن نفهم تماماً ملحمة تكون عناصر موضوعاتها السيبرنيتيك أو الملاحة الفضائية..

فالملاحم، منذ طفولة البشرية، هي التعبير عن الحياة القومية، في حالة حضارية مازالت فتية؛ كل شيء فيها يبدو منبثقاً من حرية الفعل العملي وإرادة الأفراد المتمثلين لمجتمعهم، ويعيشون بطريقة أصيلة مع آلهته. كان الأبطال الملحميون هم مجتمع الناس الأحرار. لفرديتهم قانونها الخاص، وهو قانون شعبهم وآلهتهم؛ دون أن تتخذ بعد صيغتها العامة، في مبادىء وواجبات وحقوق. كان الأفراد، بشراً وآلهة، يشكلون جوهراً وحيداً يعطي التطلعات

القومية معناها وقيمتها. كما تحقق الملحمة القديمة الترابط الطبيعي والعفوي بين النظام الأرضي والنظام الإلهي. وهذا الأخير لا ينفصل عن النظام الاجتماعي: فهو جوهر الحياة الجماعية للشعب.

والأبطال الذين يتمثلون الأحداث هم الاسقاط الأسطوري، الانعكاس الميثولوجي، لتلك الحياة الجماعية. لذا كان عليهم أن تجتمع فيهم أسمى الميزات الخلقية التي تجعلهم مقبولين، ومعترفاً بهم أبطالاً. فنرى لأبطال الإلياذة والأوديسة البارزين مجموعة حية كاملة من الميزات والصفات، تشكل السمات التي تحدد طبائعهم. كان لأخيل، رغم حداثة سنه، أروع السمات الانسانية. يحب أمه تيتيس، ويبكي بريزييس التي خُطفت منه، يقوده شرفه المثلوم الى منازعة مع آغاممنون: وهنا نقطة انطلاق كل أحداث الإلياذة. كانت في آخيل طبيعة هوجاء؛ لكنه مليء بالنبل واحترام الشيخوخة؛ عنيف مع عدوه حتى الوحشية؛ إذ يربط هكتور الى عربته ويجر جثته حول أسوار طروادة. ولأنه كان كما كان؛ صار آخيل يمثل متطلبات جوهر القصيدة الملحمية ذاته، والبطل الملحمي أيضاً. لقد احتفظ بالسمات الغالبة في طباعه، في كل عواطفه وأفعاله التي تحركها الضرورة، وموضوعية الأحداث الخارجية والذاتية.

إن مسألة الحتمية القدرية الملحمية، كما يعرفها هيغل؛ هي مشكلة الإنسان في مواجهة قدره. كان العالم القديم يعتقد أن الإنسان بعد موته سيلقى نموذجه الأبديّ في المجهول، في اللامرئي، عالم الأوليمب، عالم الغيب حيث العقاب والثواب.

ولم يكن ذلك العالم الآخر يختلف، في نظر المجتمعات البدائية، عن عالمها الذي تعيش فيه. وهنا مصدر كل أقاصيص الميثولوجيا الشرقية واليونانية واللاتينية، الخ... كانت تحدث الأحياء عن كل ماتعرفه حول مصير الأموات، في مملكة الظلمات حيث يمكن الحكم على الماضي، واستشراف آفاق المستقبل.

أمـا آراغـون فهو ابن القرن العشرين؛ لصيق الصلة تماماً بصراعات عصره. خاض تجربة حربين عالميتين، وكابوس حرب ذرية؛ حتى صار ذلك عنده رمزاً مرعباً لتطور لا يوحي به تدرجُ القيم الفكرية الثقافية؛ بل تقنية علمية منحرفة عن وظيفتها الاجتماعية والإنسانية، تهدد بتدمير التقدم البشري.

وتذكرنا قصيدة «ليلة أيار» التي كتبها عام ١٩٤٠، بذلك القلق في أعماق القلب:

يا ملتقى الحربين إني أراك
هاهي المقبرة وتلك هي الهضبة
هنا يعانق الظلام الليالي اليتيمة
وينضمّ موتى اليوم إلى هياكل الأمس.[١]

وفي «حسرة» الهزيمة:

لن أنسى أبداً حدائق فرنسا
شبيهة بكتب الصلاة في العصور الغابرة..[٢]

وأغنية «ريتشارد الثاني ـ الأربعين»:

وطني يشبه قارباً
هجره بحارته
وأنا شبيه ملك تعيس أكثر من التعاسة
إذا ظلّ ملكاً، على آلامه[٣].

كان آراغـون، المـدافع عن القافية عام ١٩٤٠، قد احتل مكانه على أرض الحداثة، وراح يطالب الشعر بضرورة صياغة ملحمة العالم الجديد:

---

(١) ليلة أيار «عيون إلزا»، سيغرز، ص ٣٧.
(٢) الليلك والورد، «الحسرة»، غاليمار، ص ٤٦.
(٣) «الحسرة»، ص ٥٦.

«كل ذلك التراث الذي جاء ينصب في تجارب الشعراء؛ التقاء أزهار البساتين بأزهار الأصص؛ توضح جميعها حقيقة أن القافية لم تهترىء قط، لكنه جُبن أولئك الذين اعتقدوا أن كل شيء قد قيل في شعر القوافي، وأن لا معدن جديد تحت الشمس يمكن أن يدوي صداه بعد في بيت شعري. ذلك في وقت اكتشف العلماء فيه الراديوم والهيليوم والايريديوم والسيلينيوم. والحياة والتاريخ يسحقـان النـاس في أنفاق حديثة وحشية. إننا في عام ١٩٤٠، أرفع صوتي لأقول إنه غير صحيح أنه لا قوافي جديدة، عندما يكون العالم جديداً. من ذا الذي أدخل في الشعر الفرنسي لغة اللاسلكي، أو الهندسات غير الاقليدية؟ إن كل مانصطدم به تقريباً في هذه الحرب الغريبة، والتي هي منظر لشعر مجهول رهيب، هو أمر جديد على اللغة ولا يزال غريباً على الشعر. عالم لا نستطيع إدراكه بوسائل العلم المعاصرة بل يمكننا بلوغه عبر الكلمات، بذلك المنهج في المعرفة الذي نسميه الشعر؛ ونوفر بذلك أعواماً وسنين من الزمن عدو الإنسان. وتستعيد القافية مجدها، لأنها مولجة الأشياء الجديدة في اللغة القديمة والرفيعة التي هي غاية ذاتها؛ واسمها الشعر. بذلك تنفك القافية عن أن تكون خداعاً، لأنها تسهم في ضرورة العـالم الـواقعي، وهي الحلقة التي تصل بين الأشياء والأغنية الشعرية؛ والتي بها تصدح الأشياء بغنائها»[1].

إن العنصر الذي يوحد مجموع أعمال آراغون، في مختلف مراحلها؛ هو الشعـر. وهو وحده الذي يتيح لنا تكوين الخلاصة النقدية والوشائج الأدبية الضرورية مع إبداعاته القديمة والحديثة.

(١) «القافية عام ١٩٤٠»، أعيد نشرها في «الحسرة»، غاليمار، باريس، ١٩٤٦، ص ٧٥ - ٧٦.

# درس ريبيراك

يبدو لنا أننا قد أوضحنا أعماق شعر آراغون، في تحديدنا أن كاتب «مجنون إلسا» قد خلص الشعر الغزلي من ارتباطه الواضح أو الخفي، حتى أيامنا هذه، بالمشاعر الدينية، في مسار إلحادي دون مواربة. لكن شعر آراغون لا يتنكر برغم ذلك، للمجازات الشعرية الميتافيزيقية أو الدينية التي انغرست جذورها عميقة في وعي الإنسان، ولازالت تحتفظ بنضارتها الرمزية، تعبيراً عن الشاعرية.

ولا يتناقض ذلك بتاتاً مع المفهوم المادي والماركسي للعالم، فالمهم في الأمر، هو أن يتفوق هذا المفهوم في وسائل التعبير. فلماذا نحرم الشعر نفسه من ثروات جمعتها لغة الصور الخيالية عبر الدهور؟

إن الشعر وحده يمكنه أن يسمح لنفسه بهذه الجسارة؛ أن يصب فيه، خارج حدود مفهوم المطلق، كل ما يمكن أن يغني مسيرته الأرضية من وحي سماوي. بذلك نفهم كيف أن شاعراً مثل آراغون قد عامل بمنتهى التكريم القديس جان دولاكروا، شاعر القرون الوسطى الصوفي، وبول كلوديل، شاعر القرن العشرين الكاثوليكي، وماهما إلا مثالين على ذلك.

وليست تلك صوفية شعرية عند آراغون، ولاهي بالصوفية الأيديولوجية أيضاً. لكن مانستطيع تأكيده هو أن تمسك كبار الشعراء، عبر عصور التاريخ كلها، بقيم إنسانية صادقة، قد جعلهم يتواصلون بالحب. إذ هي تخلق بينهم تياراً مشتركاً، وإشارات يتعارفون بها. إن لأخوة الشعراء سماتها العظيمة. حتى لو اختلفت مذاهبهم وتعارضت أحياناً..

ويطيب لنا كذلك أن نجد عند آراغون تلك الصلة بين الفكر المبدع، والفكر التراثي؛ ذلك اللقاء الخصيب بين أشعار الأزمنة الغابرة والعصور الجديدة. وفي نص كتبه عام ١٩٤١، في لُجة معمعة الحرب، واحتلال فرنسا،

بعنـوان «درس ريبراك أو أوروبـا الفرنسية»، نجد طبيعياً تآلف تيارات ذلك المجرى. لأن واقع ذلك العصر، كما رأى المتمسكون بالحفاظ على الفكر القومي الفرنسي؛ كان يُنقل عبر لغة الحقيقة الشعرية التي يفهمها الشعب ببساطة.

« . . حدث أن خرجنا من الجحيم، في ٢٥ حزيران ١٩٤٠، كما في فجر الفصح عام ١٣٠٠، عند دانتي وفيرجيل؛ حيث استطعنا من ريبراك أن نقول مثلهما:

«هناك كان مخرجنا لنرى النجوم من جديد.

«وهكذا، حدث دانتي من «مطهره» عن آرنودانييل، الذي هو سيد من ريبراك، لطالما نسينا ذكراه. كان ذلك حيث التقى غويدو دي غوينز يللودو برينسيبي، شاعر غابة بولونيا، والذي حيّا فيه سيداً في فن «الأسلوب الجديد العذب»، لأنه كما قال؛ لئن كانت تبين في نظراته وصوته كلٌ تلك المودة، فذلك لأجل:

. . . . أشعارك العذبة جداً
لأنها، طالما بقيت لغتنا الحديثة حيّة،
ستظل تجعلني أحب حتى الحبر الذي به كُتبت.
«لكن غويدو يدله على شبح آخر في المطهر، وهو من
كان خير صائغٍ في اللغة الأم،
لأشعار الحب، كما لغة الرواية،
تفوق على الآخرين جميعاً، وجعل حتى الحمقى
يؤمنون بأن الأعظم هو ساكن مقاطعة الليموزين.

«ويقترب دانتي من الشبح، ويسأله عن اسمه:
عندها بدأ حديثه الرقيق:
«لطالما يسعدني سؤالك اللطيف

حتى لم أعد أستطيع، أو أريد التستر عنك
أنا آرنو الذي يبكي وينطلق مغنياً
إذ أرى جنون هوسي الماضي،
وألمح الفرحة التي آمل قدومها.
لذلك أرجوك باسم هذه القدرة
التي تقودك إلى أعلى المراتب
أن تذكر آلامي ساعة تحين ذكراها.

«إنه شرف عظيم لا مثيل له، يمنحه دانتي هنا لآرنودانييل؛ لأنه من خلال ثمانية أبيات باللغة الايطالية؛ أعاد شاعر ريبراك بكل تبجيل الى لغته البروفنسالية. ونجد دانتي؛ عبر نسب غويدوغوينيزللو (أبي من قوم أشرف مني؛ لطالما غنوا أشعار الحب بقوافيهم العذبة) قد جعل آرنودانييل رائد «الأسلوب العذب الجميل» والمعلم الأول لفن الشعر «الداني». وهذا مايتناسب مع ماكتب غاستون باريس: «إنّ كتابة آرنو دانييل، التي تبدو لنا فجة وصبيانية، لها بعض المحاسن؛ أفضلها إعطاؤه لكل كلمة أهميتها الفائقة، في التحضير لإبداع الأسلوب المعبر الموجز، النقي والشخصي؛ الذي حق له أن يتألق في بريق لا مثيل له في الكوميديا الإلهية.

«وما كان يهمني أنا، في نهاية جزيران ١٩٤٠، ليس ذلك الشبح وحسب، الذي ظلمه غاستون باريس عن عمد أو غير قصد؛ بل كون دانتي وبيترارك قد اعترفا به معلماً لهما. وذلك الدرس الغريب أيضاً: أن تكون لغة «الكوميديا الالهية»، المتعارضة مع اللغة المصطنعة بشكل عام، ومع اللغة المتحذلقة لمعاصريها؛ هي تلك اللغة الايطالية، التي حلت مكان اللاتينية، ليصبح الجميع يفهمونها، . . . أن تكون قد ولدت تحديداً من ذلك الاهتمام الكبير بالكلمات، الذي حمله إلى الشعر، كما يقال، المعلم آرنودانييل الذي كان يمارس فناً منغلقاً». .

هكذا يبدو لنا اهتمام آراغون، وإلحاحه للعودة إلى الينابيع القومية للشعر الفرنسي، والى المعلمين الأوائل للشعر الأوروبي، أموراً مشروعة.

وعندما نجد كل شيء قد نضب في هذا المجال. نعود مع ذلك إلى الينابيع، عندها يجعلنا التخلي عن أية فكرة مسبقة في الغايات الخاصة عند آراغون، نكتشف من جديد أن مايكسبه الشعراء العظام حقاً هو أن يستمر الناس في قراءة شعرهم.

إننا الآن، كما يوضح آراغون، على عتبة عصر تفتح فيه التطورات العلمية، والتحولات الاجتماعية، التي جاءت تغير وظيفته، آفاق منظور مصالحة الإنسان مع العلم، بفضل خلق حضارة يستطيع البشر فيها؛ إذ يُصبحوا سادة شروط حياتهم المادية والاجتماعية؛ أن يطوروا قدراتهم في جميع المجالات. إن العلم الحديث، أكثر من أي وقت مضى، يمثل دراسة واقع ، تشكل التقنية أحد عوامل بنائه: فقد اكتسب الفن الحديث، بفضل التقنية، وسائل جديدة للتعبير؛ وذلك مانراه جلياً في تاريخ السينما والمذياع والتلفاز. وعندما يصبح رائد الفضاء بطل عصره؛ يكون ذلك رمزاً معبراً عن تقنية صارت تترجم أحلام البشر وتطلعاتهم؛ بدلاً من كونها مجرد وسيلة لإرضاء حاجاتهم المادية.

ضمن هذا المنظور، يصبح التقدم العلمي، الموجه والمستغل بشكل عقلاني، حليفاً للإنسان في صراعه ضد ضرورة عمياء، وفي جهوده لإبداع عالم ذي حضارة متميزة؛ تتيح خلق ونشر القيم الإنسانية، وبناء صيغة جديدة للعلاقة الإنسانية، يشكل إنجاز شروط «الحب الزوجي» فيها عنصراً أساسياً للسعادة.

ويلوغ الشعر، مثلما هو إدراك المدلول الخاص للمرأة في مؤلفات آراغون؛ لايمكنه برغم ذلك الاكتفاء بلعبة اللغة المجازية، كما لو كان الأمر

مجرد استراحة للفكر والشعور؛ هروباً من الواقع الأكثر حسية تحت كوكبة الصور الخيالية.

ولكي نحكم على فن آراغون؛ علينا التحلي بالجهد المتأني الصبور. جهد ينصب على نصوصه نفسها مباشرة؛ إذ إنها وحدها تعطي الفكر الجمالي والدراسة اللغوية الفقهية آفاقها، جهد يتجاوز تناقضات حملتها العصور والأجيال، وتتكشف حتى بالقراءة السطحية «لمجنون إلسا»، أو أي كتاب آخر لآراغون.

ونعيد القول كرة أخرى؛ بأن القضية ليست تطويع تلك التناقضات في سلسلة حوادث قد ترتبط، من قريب أو بعيد، بالحياة الخاصة للكاتب؛ في روايته «أوريليان» أو «بلانش أو النسيان». علينا بالأحرى أن نفهم كيف تمحي هذه التناقضات في المؤلفات المتشابكة، ثم تنبجس منطلقة من جديد في الصيرورة الدرامية للمستقبل الذي يبنيه الرجل والمرأة جنباً إلى جنب، اليوم وغداً.

لنبحث بالحاح عن تلك الحركة المألوفة المشتركة فيها. بذلك يتجاوب الشعر مع حاجة الإنسان، ويبدع ويخلق من جديد كل مايجعله خالداً، ومتفائلاً حتى الأعماق.

- انتهى -

فكرة الحب في مجنون «إلسا» وأعمال أراغون L'IDEE de L'AMOUR
تأليف شارل هاروش: ترجمة وليّ الدين السّعيدي. ـ ط ١ . ـ دمشق: دار النمير، ١٩٨٨. ـ ٢٧٢ ص ، ٢٣ سم.
١ ـ ٨٤١,٠٩ هـ ا ر ف ٢ ـ العنوان ٣ ـ هاروش ٤ ـ السّعيدي
مكتبة الأسد

الايداع القانوني ع ـ ٨٩٤ / ٧ / ١٩٨٨

# فهرس الموضوعات

دار النمير - دمشق
هاتف ٢٢٦٢٠٧ - ص.ب ٥١٧٥